الصورة الفنيّة

في شعر الشمّاخ

إعداد

محمد علي ذياب

١٩٩٥

الصورة الفنيّة
في شعر الشمّاخ

اعداد
محمد علي ذياب
ليسانس لغة عربية
الجامعة الأردنية
١٩٦٨

قدمّت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في جامعة مؤتة - تخصص لغة عربية

اشراف
الأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم

تاريخ تقديم الرسالة ١٩٩٥/٥/١
تاريخ مناقشة الرسالة ١٩٩٥/٥/٢٢

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم رئيساً

الأستاذ الدكتور فواز طوقـــان عضـواً

الدكتـــــور زهير المنصــور عضـواً

الإهداء

إلى روح والدي

وإلى والدتي

وزوجتي وأبنائي

وأخي حابس

وإخوتي جميعاً

أهدي هذا الجهد المتواضع

المحتويات

المقدّمة :

كنت طالباً في المرحلة الإعداديّة حينما تحدّث معلم اللغة العربية في مدرستي، الشاعر المقدسيّ علي سعيد خلف -رحمه الله- عن شاعر يلقّب بالشمّاخ، اشتهر بوصفه للقوس وصفاً أجاد فيه وأبدع، وزاد من اهتمامي بهذا الشاعر أنني ولدت في قرية تسمى "الشمّاخ" وهي إحدى قرى (الشوبك). وبقي هذا الاهتمام الخاص بالشاعر ينمو داخل نفسي وكأنما هو نوع من الاهتمام بقريتي. وتطوّر تعلّقي بهذا الشاعر حينما أصبحت طالباً في كلية الآداب بالجامعة الأردنية، فعدت إلى المكتبة استقصي أخباره وحياته، لعلّ فيها ما يحقّق رغبة دفينة في النفس، وسرعان ما شدّني إلى الشاعر دقّة وصفه وحُسْن تصويره للحمر الوحشيّة وللقوس، فأبدع في هذا الجانب وأجاد حتى عدّه بعض النقّاد القدامى، من أوصف الناس للقوس والحمر الوحشيّة.

ودفعني هذا الأمر إلى محاولة التعرّف إلى شاعريّة الشمّاخ في ضوء دراسة الصورة الفنيّة في شعره، خاصّة وهو لم يلق الاهتمام الكبير عبر المسيرة النقديّة امتداداً من عصره إلى عصرنا هذا. وإن كان من اهتمام يذكر بشعره فهو اهتمام اللغويين والنحاة بحثاً عن الشواهد النحوية واللغوية لعنايته بغريب اللغة بالإضافة إلى أن الشمّاخ كان يعيش لفنه بعيداً عن التكسّب ودوامة المديح والهجاء.

كما أن من بين الأسباب التي دفعتني إلى الكتابة في هذا الموضوع طبيعة مصطلح «الصورة» الذي شاع استخدامه في نقدنا العربي المعاصر فقد تبنته جلّ الدراسات النقديّة والجماليّة المعاصرة في دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه، مما حرّك في النفس موجة من الاهتمام بهذا المصطلح، فدأبت على دراسة الكتب المهتمة بهذا الموضوع من أجل سبر أغواره وفهمه، وخلصت إلى أنه يمكن التعامل مع المصطلح في إطار نقدي أوسع وبشكل أكثر شموليّة خصوصاً إذا اعتبرنا أن الصورة وثبة من وثبات الخيال يشكّلها الشاعر من اللغة، فالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بعامّة، جميعها قابلة لأن تكون صورة، كما أن فهم طبيعة مصطلح «صورة» عبر تطوره التاريخي وكذلك فهم الرؤية النقديّة والجماليّة للصورة في دراسات المحدثين يسّر لنا مسألة اختيار موضوع الدراسة وهو «الصورة الفنيّة». وقد حدا بي هذا الموضوع إلى

الاطلاع على ما استطعت أن تقع عليه يديّ من الدراسات المتخصصة التي اتخذت المصطلح «صورة» عنواناً لها. ومن بين هذه الدراسات المعنونة مصطلح الصورة دراسة الدكتور مصطفى ناصف «الصورة الأدبية» الذي ركّز فيها على معالجة الاستعارة مع الالتفات إلى المعنى الأدبي، وكذلك دراسة الدكتور جابر عصفور «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب» وتقدّم هذه الدراسة الإطار النظري للصورة الفنية حيث استطاع جابر عصفور إزاحة السدم البلاغية الصارمة عن أنماط الصورة، من تشبيه واستعارة وكناية فمنحها أبعاداً جمالية ودلالية متطورة على نظرية القدامى النقدية والجمالية هذا إذا عددنا الآراء المبثوثة في كتب القدامى تشكل في مجموعها نظرية نقدية وجمالية.

ومن الدراسات المهمّة كذلك، دراسة الدكتور نصرت عبدالرحمن «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» وتختلف عن الدراستين السابقتين في الأساس النقدي والجمالي لدراسة الصورة الفنية، حيث اعتمد الاسطورة في دراسته للصورة، وتلته دراسة أخرى للدكتور علي البطل بعنوان «الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني للهجرة» التي عالج فيها الصورة من جانبها الأسطوري وراح يثبت أن صور الشعر الجاهلي تتشكل من بقايا أسطورية.

وقد ابتعدنا عن هذا المنهج في دراسة الصورة لأننا نؤمن أن مواد الصورة قد تكوّن التجارب الإنسانية، وقد تكوّن الأساطير، وقد تكوّن الأفكار، فهي جميعاً صالحة للعمل الفني. أمّا الدراسة التي تقترب من منهجنا اقتراباً تلامسياً فهي دراسة الدكتور عبدالقادر الرباعي المعنونة بـ «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» حيث اعتمد الرباعي المنحى التطبيقي أكثر من المنحى التنظيري، فأفدت من منهجه ومن طريقته في تناول الصورة ومصادرها ودلالتها وتشكيلها الفنّي، بالاضافة إلى ما قرأته عن الصورة في دراسات أخرى مثل «الصورة الشعرية» لمؤلفه سي دي لويس، و «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي» لمحمد الولي، و «بناء الصورة الفنية في البيان العربي» للدكتور كامل حسن البصير، وكتاب «الصورة الفنية معياراً نقدياً» للدكتور عبدالاله الصائغ، و«الصورة البلاغية عند عبدالقاهر

الجرجاني» للدكتور أحمد علي دهمان.

أمّا أخبار الشمّاخ وحياته فقد كفاني مؤونة البحث الدكتور صلاح الدين الهادي في مؤلفه القيّم «الشمّاخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره» حيث تتبع أخباره في مختلف المصادر كما درس شعره بعد أن حقق ديوان الشمّاخ وجمعه من بطون الكتب الأدبية واللغوية والنحوية فجزاه الله خير الجزاء على جهده القيّم وصبره على البحث والاستقصاء. كما درس محمود محمد شاكر لوحة القوس عند الشمّاخ من خلال قصيدته «الزائية» ولم يخف إعجابه بشاعريّة الشمّاخ وقدرته على التصوير والتجسيد.

ومع ما تحمله هاتان الدراستان من قيمة إلا أنهما لم يلتفتا كثيراً إلى جوانب الصورة الفنية في شعر الشمّاخ، وقدرته على التصوير.

وتركنا للموضوع أن يعطينا منهج الدراسة، لذلك اقتضت ضرورة المنهج أن نقسّم هذه الدراسة إلى: تمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة.

وجاء التمهيد نظرياً عالجتُ فيه تطور مفهوم الصورة عند العرب ومناهج دراستها وتعريفها عند النقاد العرب والغربيين.

بينما درستُ في الباب الأول موضوعات الصورة من خلال ثلاثة فصول تحدثتُ في الفصل الأول عن صورة الإنسان، والفصل الثاني عن صورة الحيوان والنبات، والفصل الثالث عن صورة المجتمع والحضارة.

أمّا الباب الثاني فعالجتُ فيه دلالة الصورة في شعر الشمّاخ ضمن ثلاثة فصول أيضاً، تحدثتُ في الفصل الأول عن الصورة والأفكار، وفي الفصل الثاني عن الصورة وعلاقات الزمان والمكان، وفي الفصل الثالث عن الصورة الرامزة.

أمّا الباب الثالث فعالجتُ فيه تشكيل الصورة في شعر الشمّاخ، فكان الفصل الأول عن الصورة وأشكال البلاغة، والفصل الثاني عن الصورة المفردة والعلاقات الثقافية، والفصل الثالث عن الصورة والإيقاع الموسيقي.

وحاولت دراسة أنموذج من ديوان الشمّاخ فاخترت القصيدة الزائية أنموذجاً تطبيقياً.

ولا شكّ أن هناك صعوبات قد واجهتني أثناء هذه الدراسة منها اللغة في شعر الشمّاخ فلم يكن التعامل مع شعر الشمّاخ من الأمور السهلة واصطدمت بوعورة ألفاظه وغريبها، ولكن طبيعة البحث تطلّبت منّي الصبر والتدقيق والعودة إلى المصادر القديمة والحديثة وكذلك المعاجم اللغوية حتى استطعت التغلب على هذه الصعوبة بحمد الله وعونه. كما واجهتني صعوبة تحديد مصطلح الصورة فهو ليس من المصطلحات المحدّدة المعالم، بل تعدّدت فيه الاجتهادات والتعريفات والتفسيرات حسب المناهج والمذاهب الأدبيّة، فملت إلى وجهة الدكتور الرباعي وتعريفه لهذا المفهوم وسرت على نهجه مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الشاعر الفنية وبيئته وظروفه التي قد تختلف عن ظروف غيره من الشعراء.

وفي النهاية، فإنّي آتوجّه بالشكر والتقدير للدكتور فواز طوقان والدكتور زهير المنصور اللذين تفضلا بقبول قراءة هذه الدراسة إذ أنني أتوق إلى ما يبديانه من ملاحظات كي أفيد منها حين إعادة النظر في هذه الدراسة.

أما أستاذي الدكتور أنور أبو سويلم، الذي أشرف على هذه الدراسة ووجهها التوجيه العلمي السليم وصحّح مسارها حين كانت تنأى عن الدرب فله صادق الشكر والتقدير والعرفان على ملازمته لهذا البحث منذ أن كان فكرة تراودني، ولا أنسى أن أشكر الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي والأستاذ الدكتور نعيم اليافي والأستاذ الدكتور أحمد مطلوب على حُسن توجيهاتهم لي حينما هممت بالبحث واختيار الموضوع حيث استفدت من خبرتهم واهتمامهم الخاص بمصطلح الصورة الذي انعكس من خلال دراساتهم القيّمة.

ولا يفوتني أن أشكر أساتذتي في قسم اللغة العربية فما بخلوا عليّ بنصيحة أو رأي أو مرجع ووسعت صدورهم كثرة أسئلتي واستفساراتي ووجّهوني الوجهة العلمية الصحيحة فتجاوزت ببحثي كثيراً من العوائق والهنات واهتديت بغزير علمهم إلى أهم المصادر والمراجع التي أغنت هذه الدراسة ووفرت لها أسباب اعدادها وانجازها. فجزاهم الله خير الجزاء.

تطور مفهوم الصورة عند النقاد العرب

١- مفهوم الصورة في النقد العربي القديم.

لا شك في أنّ الصورة من حيث هي وسيلة للتعبير موجودة منذ القديم، والشعر كما يقول إحسان عبّاس:[١]«قائم على الصورة منذ أن وجد وحتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور». واستخدمت الصورة في الشعر القديم «مطية لأجل التوصيل، مطية لوسق الأفكار، ولم تكن هي المستهدفة في حد ذاتها»[٢]. وكانت غاية الشاعر الجاهلي والإسلامي نقل المشاهدات والتجارب التي شاهدها أو مرّ بها عن طريق التشبيه والاستعارة محاولاً في تصويرها الاقتراب من الحقيقة.

ولعلّ أول النصوص التي لامست مفهوم الصورة في نقدنا العربي القديم ما ورد في قول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وهو يتحدث عن الشعر بأنه «ضرب من النسج وجنس من التصوير»[٣]. وكأنه أراد بكلمة «التصوير» هنا، العملية الذهنية التي تصنع الشعر، وتقدّم المعنى بطريقة حسيّة. كما ذكر قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) كلمة الصورة في قوله [٤]: «إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة»، فقد اعتبر قدامة الصورة بمثابة الشكل والإطار الخارجي للشعر.

وإذا كان هذا المصطلح لم يستخدم بلفظه في نقدنا القديم، فقد اهتم هذا النقد بوسائل الصورة الفنية «وأشكالها البلاغية فعالج التشبيه والاستعارة والكناية»[٥]. فهذا أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) يذكر الصورة في أقسام التشبيه إذْ جعل من أقسامه «تشبيه الشيء صورة، وتشبيهه لوناً وصورة»[٦].

١- إحسان عبّاس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٣، [د.ت]، ص٢٣٠.

٢- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص٢٦٠.

٣- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣ لسنة ١٩٦٩، ١٣٢/٣.

٤- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال الدين مصطفى، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣، ص٨.

٥- عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مطبوعات جامعة اليرموك، ١٩٨٠، ص١٥٠.

٦- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٧١، ص ٥٢١-٥٢٤.

كما ذكر ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) كلمة الصورة وهو يعدد أقسام التشبيه الأربعة وجعلها في مقابل المعنى فقال:[٧] «أمّا تشبيه معنى بمعنى ... وأمّا تشبيه صورة بصورة، كقوله تعالى {وعندهم قاصرات الطرف عين، كأنهن بيض مكنون} "الصافات، آية ٤٨، وآية ٤٩"، وأمّا تشبيه معنى بصورة كقوله تعالى: {والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة} "النور، آية ٣٩ "، وهذا القسم أبلغ الأقسام الأربعة لتمثيله المعاني الموصوفة بالصور المشاهدة، وأمّا تشبيه صورة بمعنى كقول أبي تمام :

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدى فتك الصبابة بالمحب المغـرم

فشبه فتكة المال والعدا وذلك صورة مرئية لفتك الصبابة وهو فتك معنوي، وهذا القسم ألطف الأقسام الأربعة لأنه نقل صورة إلى غير صورة». ويبدو أن مفهوم الصورة قد تأثر بمعركة النقاد والبلاغيين العرب في الفصل بين اللفظ والمعنى، فاللفظ هو الصياغة الشكلية للعمل الأدبي، والمعنى هو الفكرة المجرّدة التي تفي بالغرض، وكما نلاحظ فإن قول الجاحظ السابق وقول قدامة يأتيان في اطار تفضيلهما لفظ الشعر على معناه لأن المعاني في متناول الجميع وهي كما يقول الجاحظ[٨]: «مطروحة على الطريق .. وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك».

ومن هنا فإن عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) قد وجد في مصطلح الصورة «حلاً لاشكاليتين واجههما النقد العربي قبله هما المفاضلة بين اللفظ والمعنى، وتكرار المعاني عند الشعراء»[٩]. حيث لا يرى الجرجاني أن نظم الشعر هو اختيار للألفاظ كما قال الجاحظ بل هو اختيار ونظم للمعاني كما يختار الرجل الأصباغ ويمزجها ويرتبها «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها .. إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك

٧- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة، ١٩٣٩، ص٣٩٧ وما بعدها.

٨- الجاحظ، الحيوان، ٣/١٣١-١٣٢.

٩- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص٧١.

أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»[10].

وهكذا فإنّ عبدالقاهر أول من أعطى للصورة دلالة اصطلاحية وهي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى، وشبهها بالفروق التي تميز هيكل إنسان ما عن إنسان، وخاتماً عن خاتم، وسواراً عن سوار حيث يقول: «واعلم أن قولنا: الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ... بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك» [11]. ويبدو واضحاً أن الجرجاني قد أعطى للصورة رؤية جديدة فهي عنده ليست إلا المميزات المفرّقة للشيء عن غيره، وقد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأن الصورة مستوعبة لهما والنظرة لأحدهما لا بدّ أن تنعكس على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما.

ولم يهتم النقد العربي القديم بالنشاط الخيالي ودوره في تكوين الشعر وربما اقترن مفهوم «التخييل» في الموروث النقدي والبلاغي بعمليات المخادعة والإيهام والسحر والغلوّ والأقاويل الكاذبة الباطلة، ومن هنا نستطيع أن نفهم محاولات عبدالقاهر في بحثه العلاقة بين التخييل ومظاهر النشاط التصويري أو البلاغي الأخرى كالتشبيه والاستعارة حيث ينفي صلة الاستعارة بالتخييل ويرى أنها من قبيل المعاني الصادقة حيث يقول[12]: «وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى. فأمّا الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدّعي دعوى لها سنخ في العقل».

-١٠ عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩، ص١٢٣.

-١١ المصدر السابق، ص٥٠٨.

-١٢ عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي وعبدالعزيز الشرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٢٥٣.

ويرى حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) أن «التخييل» والمحاكاة: هي الحقيقة المميزة للشعر[١٣]. وقد أولى قضية التخييل الشعري اهتماماً كبيراً فمن الطبيعي أن يتطلب الوصول إلى فهم عناصر العمل الأدبي -كما يراها حازم- وهي الألفاظ والمعاني والصور الذهنية والعالم الخارجي «وعياً عميقاً لسيكولوجية التخيل ومعرفة دقيقة بقدرة المخيلة على تشكيل الصور والتأليف بينها، وقد تحقق ذلك كله لحازم بفضل إفادته من الفلاسفة ... وبذلك عني عناية فائقة بكيفية تشكيل الشاعر لصوره من ناحية وألح على طريقة انتظامها في ذاكرته وتداخلها وتشابكها تبعاً لما بينها من تناسب من ناحية ثانية»[١٤]. ويبدو أن تصوّر النقاد العرب للصورة لم يخرج عن تصوّرهم للخيال على الرغم من أن الشاعر الجاهلي كان يفضل «التعبير المجرد القليل الصور الذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد إلى إمتاع الخيال»[١٥].

وهكذا نرى أن نقدنا القديم قد اقترب من مصطلح الصورة وإن اختلفت الدلالات والرؤى باختلاف النقاد فقد تعني الصورة الإطار الخارجي أو القالب الذي يوضع فيه الموضوع وتصب فيه التجربة أو كما يراها الجرجاني المميزات المفرّقة للشيء عن غيره، فهي قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأن الصورة في رأيه مستوعبة لهما، والنظرة لأحدهما لا بدّ أن تنعكس على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما، وقد تعني ما تعارف عليه البلاغيّون من استعارة وتمثيل وتشبيه وكناية وغيرها من الأنواع الأدبية ووسائل التخييل والمحاكاة.

«وليس مصطلح الصورة الشعرية جديداً في النقد الأدبي العربي، فقد عُرِفَ منذ بدايات الكتابة النقدية العربية، ولكن العودة إليه في نقدنا المعاصر كانت عن طريق الاستفادة من النظريات الغربية الحديثة وبالأخصّ الرومنطيقية والرمزية»[١٦].

ويأخذ الرباعي علىَ نقّادنا القدامى محافظتهم على الأساليب التي ألفوها فلم يأخذوا بأسباب التطور العقلي للحياة فيقول: «إن العلة التي نراها في القدامى هي

١٣- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص١٧، ٧١.

١٤- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص١٨٩؛ وانظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٣٨-٣٩.

١٥- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٨، ص١٨٦.

١٦- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص٦٤.

أن كثيراً منهم، إن لم يكونوا جميعاً، لم يعترفوا تماماً بالتطور العقلي للشعراء والناس، هذا التطور الذي يتطلب وسائل أسلوبية خاصة في كل مرحلة من مراحل الشعر المختلفة ... لم نكن نسمع من نقّادنا القدامى غالباً إلاّ المطالبة في أن تظل الأشكال البلاغية القديمة سائدة فيما يليها من عصور »[١٧].

ويبدو لي أنه إن كان هناك من مأخذ على نقّادنا القدامى فهو أنهم لم يطوّروا أدواتهم ولم يتوسعوا في مفهوم الصورة ولم يستطيعوا أن ينتقلوا بالمصطلحات البلاغية ووسائل التعبير المختلفة النقلة المأمولة يقول صلاح فضل[١٨]: «وإذا كانت البلاغة القديمة قد حاولت اكتشاف أنواع التعبير المختلفة وتسميتها وتصنيفها فإن هذه الخطوة الأولى المعتدّ بها في إقامة جميع العلوم ولكن الملاحظ أنها وقفت بعد هذه الخطوة أو المرحلة الأولى، ولم تبحث عن الهيكل أو البنية العامة لهذه الأنواع المختلفة مما انتهى بها إلى العقم والتجمّد حتى ماتت في نهاية القرن التاسع عشر».

ولا شكّ في أن لتطوّر العلوم وتنامي الخبرات النقدية في عصرنا الحديث وعدم توافرها في العصور السابقة ما يبرر لنقّادنا القدامى هذه النظرة الجزئية في تناول الصورة والوقوف بها عند الخطوة الأولى دون تحقيق دلالات الصورة وأبعادها وشموليتها كما هي في نقدنا الحديث ولعلّ من الأسباب المعللة لابتعاد نقّادنا القدامى عن الدراسة الكلية للشعر التي تعتمد الصورة وسيلة وأداة، هو هذه النظرة الثنائية التي تعمقت نفوسهم بين الألفاظ والمعاني وأدت إلى الفصل بين شكل العمل ومضمونه، وما ترتب على الصورة باعتبارها جانباً من جوانب الصياغة الشكلية، فطغى البحث في هذه الثنائية على النظر إلى الأبعاد الجمالية الناتجة من تمازجهما وائتلافهما.

٢- مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث.

تأثّر النقّاد العرب المحدثون بمفهوم الصورة عند الغرب واختلفت نظرتهم لهذا المفهوم حسب مصادر معرفتهم وثقافتهم وأماكن دراستهم وجاءت آراؤهم وأحكامهم

١٧- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤ لسنة ١٩٧٩، ص٦٢.

١٨- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة الأمانة، ط١، القاهرة، ١٩٧٨، ص٢٨٤.

ومواقفهم مطابقة للمناهج والآراء التي اطلعوا عليها. يقول أحمد مطلوب[١٩]: «وقد تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود إلى الدراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين وبعد أن أخذوا يدرسون التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة، واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع التي استقوا منها، وتعدّد المذاهب الأدبية والنقدية التي لم تتفق في تحديدها ومعناها».

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن مصطلح الصورة من المصطلحات الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي[٢٠]. كما ذهب زكي مبارك إلى أن الصورة الشعرية فن جديد في نقد الشعر والموازنة بين الشعراء، وأنه هو الذي حدد هذا الفن وضبط المراد منه وكشف ما يعتوره من الغموض[٢١].

ولا شكّ أنّ تعامل نقّادنا المعاصرين مع مفهوم الصورة قد تطوّر وتأثّر بالمفاهيم الجديدة والمناهج الوافدة الينا فلم تعد الصورة «أثر الشاعر الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود»[٢٢].

فالصورة ليست لوحة مرسومة تعتمد على المرئيات البصرية فقط تاركة بقية الحواس بحيث يفقد الشاعر حيويته، ولا تحمل من الرؤى والدلالات البعيدة ما يضفي عليها العمق والبعد عن السطحية والمباشرة والحرفية في نص الأشياء، بل يجب أن تعتمد التكامل في بنائها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها والتآزر الجزئي في تكاملها وإنمائها[٢٣].

بحيث أصبحت الصورة الشعرية رؤية ولكنها ليست رؤية حالمة وإنما هي «رؤية تلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهداً كاملاً وهي تجربة تجوب الآفاق،

١٩- انظر: كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧، ص٣، من تقديم الدكتور أحمد مطلوب للكتاب.

٢٠- انظر: نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مطبوعات مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦، ص١٢.

٢١- انظر: زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص٦٢.

٢٢- أبو القاسم محمد بدري، الشاعران المتشابهان الشابي والتجاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص٣٤.

٢٣- انظر: عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٥٢.

متدفقة عارمة تحطم ما يعوقها وترفض أن تخضع للقوالب»[٢٤].

وهي لا تعني عند الرباعي ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة! [٢٥]. بينما يؤكد عبدالله عسّاف[٢٦] «ان الصورة كائن له ما للكائن الحيّ من مواد مكوّنة ومن صفات مميزة، مواد الصورة هي الواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال، وصفاتها كثيرة منها؛ الرمز، الايحاء، الرؤيا، التكثيف والغموض ...».

ويدخل في تحديد طبيعة الصورة عدّة عوامل؛ كالتجربة والشعور والفكر والمجاز والادراك الحسي والتشابه والدقة[٢٧].

ويختلف مفهوم الصورة باختلاف المذاهب وتعدّد أفرع المعرفة في عصرنا الحديث، بل إنّ مفهوم الصورة في الشعر ليس واحداً دائماً «وإنّما هو في تحوير وتبديل مستمرين حتى أن كل مدرسة فنية تعطيه المفهوم الذي يتفق وفلسفتها العامة»[٢٨]. ولا يكتفي بعض الباحثين والنقّاد بإرجاع مفهوم الصورة إلى المذاهب الفنية والأدبية والفلسفية السائدة في هذا العصر، واختلاف رؤية كل أديب وفيلسوف وفنان بحسب المدرسة التي ينتمي إليها، بل يذهب عبدالرحمن بدوي إلى أن الصورة[٢٩]: «هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان، وفداحة الأمانة التي حملها، وهذا التباين هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة والترجمة عن مخاوفه بصيحات موجزة، وهذا هو جوهر الشعر فالإنسان صامت والصورة هي التي تتكلم إذ إنّ من الواضح أن الصورة هي التي تقوى على مجاراة نبضات

٢٤- أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبدالقاهر، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٦، ص٣٢٤.

٢٥- عبدالقادر الرباعي، الصوة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٤، ص١٠.

٢٦- عبدالله عساف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، رسالة دكتوراة ، غير مطبوعة، جامعة حلب، ١٩٨٨، ص١٠.

٢٧- انظر: أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبدالقاهر، ص٢٠.

٢٨- عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة السورية، عدد ٢٠٤، ص٤٢.

٢٩- انظر: عبدالرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥، ص٧٤-٧٥.

الطبيعة». ويرى إحسان عبّاس الصورة من زاويتين[30]:« الأولى أن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام، والثانية أن دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة». بينما يرى جابر عصفور الصورة من زاويتين مختلفتين حيث يقول[31]: «أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين تراعي كل منهما جانباً من جانبي الصورة في مفهومها القديم، يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعاً بلاغية هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة مشابهة كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل، ويعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديماً حسياً للمعنى».

وتختلف آراء النقّاد العرب في طبيعة الصورة حسب اختلاف مناهجهم ومشاربهم فيرى علي البطل أن هناك اتجاهين للكشف عن ذلك يتجه أولهما اتجاهاً سلوكياً يهتم بالصور الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الانساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه لها، ويصنّف هذا الاتجاه الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ...الخ ويتجه ثانيهما اتجاهاً رمزياً ويرى الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية ويهتم فيها بالانماط المكررة التي سميت بعناقيد الصورة[32].

ولعلّ أصحاب مدرسة الديوان النقدية من أوائل من اهتم بموضوع الصورة كعنصر مهم وركن أساسي لتحقيق التجديد الشعري، واعتبروها وسيلة لما تطلعوا إليه من تجديد في مقاييس الشعر النقدية وعزوفهم عمّا وجدوا عليه المحافظين من اهتمام بالصنعة والطلاوة اللفظية والخيال القريب، حيث حاولوا تقديم مفهوم نظري تتجلّى فيه طبيعة التشكيل الجمالي الحديث للصورة، وحاولوا أن يفصحوا بنقدهم عن تأثرهم بالرومانسيين والرمزيين[33]، وأعلوا من شأن العاطفة والخيال كمصدرين مهمين لرفد الصورة بالجدة والحيوية ورأوا أيضاً أن على الشاعر: «الإيحاء عن طريق

٣٠- إحسان عبّاس، فن الشعر، ص٢٣٨.

٣١- جابر عصفور، الصوة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص١٠.

٣٢- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٢٨.

٣٣- انظر: عبّاس محمود العقاد وإبراهيم المازني، الديوان، ط٣، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢ وما بعدها.

الصورة والموسيقى بحالات نفسية إيحاء ينير -عن طريق التأمل للآخرين- نفوسهم فيستشعرون وقع التجربة التي عاناها الشاعر في واقع حياته، أو بطاقته التصويرية التي تخلق التجارب بل تستطيع أن تخلق الحياة ذاتها»[٣٤]. وتوالت بعد ذلك محاولات النقّاد وجهودهم النقدية في بحث الصورة كما توالت الدراسات الشعرية المستقلة التي تتخذ من الصورة أساساً لفهم الإبداع وتقويمه وَفْقًا لدلالات الصورة المختلفة وما تصب فيه من مناهج، حتى بدت هذه الكثرة مقلقة ومربكة حيث أن غالبية الباحثين والنقّاد العرب يرون الصورة «ضمن اطار الرؤية العينية أي أنها مجموعة الملامح المرئية التي يجسّد الشاعر من خلالها معانيه المجرّدة»[٣٥]. ولمّا يصلْ الباحثون والنقّاد إلى مفهوم محدد للصورة ولهذا جاءت معظم الدراسات العربية على أهميتها قاصرة عن بلوغ المراد «وأوقع المفهوم القاصر للصورة بعض الدراسات العربية بالغموض والتناقض والتكرار»[٣٦]. كما يؤكد ذلك كمال أبو ديب حيث يقول[٣٧] «أما في النقد العربي الحديث فما يزال تحليل الصورة هشاً ذوقياً جزئياً قاصراً من حيث توفر النظرة الحيوية إلى الصورة فيه... لكن الحقيقة الأكثر جذرية للنقد العربي للصورة في أفضل نماذجه، قد تكون اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوروبي وقصوره عن تنمية آفاق نصية جديدة».

ويرى صلاح فضل أسباباً أخرى لضعف نقدنا الأدبي وبقائه عاجزاً عن خلق تيار مجدد يستثمر العناصر القائمة ويضعها في قلب المصطلح الحديث حيث يقول[٣٨] «ومن يستخدمون مقولات الشعر الحديث يهربون من التحليل الدقيق للصور ويكتفون بالمصطلحات العامة المهمة وتبدو صلتهم بالتراث القديم مبتوتة تعتمد على سوء الظن أو الجهل مما يجعلهم عاجزين عن خلق تيار استمرار مجدد يستثمر العناصر القائمة ويضعها في قلب المصطلح الحديث بجهد تنظيري رشيد، ولن يتأتّى هذا إلاّ إذا بعث لدينا علم الأسلوب على أسس لغوية وفلسفية جديدة».

٣٤- محمد مندور، فن الشعر، القاهرة، [د.ت]، ص٦٤؛ وانظر عبّاس محمود العقاد وإبراهيم المازني، الديوان، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣، من ص١٧-٢٣.

٣٥ صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٦، ص٢٦.

٣٦- عبدالله عسّاف، الصورة الفنيّة في الشعر العربي المعاصر، ص٢٤.

٣٧- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ص٢٠.

٣٨- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٧٨.

ويبدو واضحاً خوف بعض الباحثين من أن نقادنا قد وقعوا في المفاهيم والمناهج الغربية وحاولوا تطبيقها رغم خصوصيتها على دراسة أدبنا العربي، تقول ريتا عوض[٣٩]: «إنّ الآفة الحقيقية هي استيراد المناهج والآراء الجاهزة، بدون حس نقدي حقيقي ... وبدون استيعاب لخصوصية التراث الشعري العربي، وبدون الأخذ بحقيقة لا تقبل الجدل وهي أن أية دراسة نقدية أو تحليل لعمل شعري لا ينبثق من منطلق العمل نفسه بل يأتيه من الخارج محكوم عليه بالإخفاق».

لا ريب أن الحكم على التراث بمقاييس مخالفة لمقاييس عصره دون مراعاة للتطور وخاصة في مجال العلوم والعلوم الإنسانية ودون فهم لخصوصية هذا التراث، لن تعطي النتائج المرجوّة، ولا بد لنا ونحن نقرأ نصاً شعرياً قديماً من مراعاة الظروف والأفكار التي كانت آنذاك، مع استخدام الوسائل والتقنيات والمناهج المعاصرة، يقول وهب رومية[٤٠]: «إن قراءة النص الشعري القديم قراءة معاصرة ضرورة ملحّة وسبيل لا يحق لنا أن نتنكبها إذا أردنا أن نصطنع الجد في أمر هذا الشعر».

٢- تعريف الصورة .

لعلّ من المفيد لنا أن نَعْرِف وظيفة الصورة ودورها في العمل الأدبي بالنسبة للفنان المبدع والناقد والمتلقي قبل أن نعرض لأهم تعريفات الصورة.

يرى صلاح فضل أن الفكرة الشائعة عند بعض النقّاد عن وظيفة الصورة في أنها تجسيد للأشياء المجرّدة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس فكرة غير دقيقة، فالصورة عنده «هي تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الايحائية وهي عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر»[٤١]. وهي عند غالي شكري «تجسيد لرؤية الفنّان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزيئات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معاً»[٤٢].

ولعلّ من أولى المهام للصورة انها تجسد تجربة الفنان وتبلور رؤاه وتعمق

٣٩- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص١٨.

٤٠- وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص١٠.

٤١- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٧٩-٢٨٠.

٤٢- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص١٢٤.

إحساسه بالأشياء، وتساعده على تمثل موضوعه تمثلاً حسياً، كما تساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به «فوظيفة الصورة تتحدّد هنا بأنها ميدان امتزاج نفس الأديب بعالم الطبيعة»[٤٣].

أمّا أهمية الصورة بالنسبة للناقد المعاصر «فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه»[٤٤]. ويرى إحسان عبّاس في الصورة أنّها أكبر عون للناقد على تقدير الوحدة الشعرية أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة[٤٥].

أمّا بالنسبة للمتلقي فإن «أصل المتعة التي تقدمها الصورة يرتدّ إلى نوع من التعرّف على ما تجهله فتقبل عليه، لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها»[٤٦]، فالصورة إلى حدّ ما تساهم في عملية إمتاع المتلقي والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، وتؤدي إلى ترغيب المتلقي في العمل الأدبي أو تنفيره منه.

أمّا من حيث تعريف الصورة فقد اختلف تعريفها حسب اختلاف النقّاد والباحثين واختلاف رؤيتهم وثقافتهم فمنهم من ربط الصورة بالوجدان وعدّ الصورة تركيبة وجدانية ليس غير، كما يرى عز الدين اسماعيل[٤٧] «الصورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع». أو كما عرّفها سيمون عسّاف حيث قال[٤٨]: «إن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله أي حوّله إلى صورة تجسّده».

بينما ربط علي البطل مصطلح الصورة بشكلها فقال: «الصورة تشكيل لغوي

٤٣- أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبدالقاهر، ص٢٣١؛

٤٤- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٧.

٤٥- إحسان عبّاس، فن الشعر، ص٢٣.

٤٦- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٧.

٤٧- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص١٢٧.

٤٨- ساسين سيمون عسّاف، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نوّاس، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص٢٦.

يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها»[49].

ومن الدارسين من ربط الصورة بالعقل وعدّها تشكيلاً عقلياً مثل الدكتور عبدالقادر الرباعي الذي يقول: «إن الصورة في المفهوم الفني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن ... لكن هذا المفهوم العام للصورة أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية»[50]. ويرى أحمد دهمان الصورة تركيبة عقلية حيث يقول: «إنّ الصورة الشعرية هي تركيبة عقلية وعاطفية معقدة، تعبّر عن نفسيّة الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميّزة الإيحاء والرمز فيها»[51].

ويعرّف الدكتور عبدالقادر القط الصورة الشعرية، تعريفاً يجمع فيه كل الوسائل التصويرية المتاحة للشاعر بما فيها الوسائل البديعية كالمقابلة والجناس وغيرها حيث يقول: «إنّ الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[52]. وكأنه يرى في الصورة بوتقة تظهر بداخلها الألفاظ والمعاني وتتشكل بطريقة فنية لتعبر عن التجربة الشعرية في القصيدة.

ويعرّفها صالح أبو أصبع فيقول: «إنها تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متمثل بعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدّة، إمّا عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد، أو التراسل»[53]. بينما تعرّفها ريتا عوض بأنها «البعد المكاني للنص الشعري المحوّل اللغة عن طبيعتها التقريرية

٤٩- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الاندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٣٠.

٥٠- الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، عدد ٢٠٤ لسنة ١٩٧٩، ص٤٢.

٥١- أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبدالقاهر، ٣٧٦/١.

٥٢- عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٦، ص٤٢٥.

٥٣- صالح أبو اصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، سنة ١٩٧٩، ص٣١.

المباشرة، عن سياقها الزمني إلى سياق رمزي فني متميز»[54].

ويرى محمد حسن عبدالله أن الصورة متمردة على جميع التعاريف فهي كل ما سبق، وهي التشبيه والاستعارة والكناية وهي صورة رسمت بالكلمات وهي الوصف بالكلمات شحنت عاطفة وانفعالاً وهي التعبير ذو الدلالات وهي التجسيد للمجرد»[55].

ويوجز أحمد خليل تعريف الصورة بقوله «الصورة هي كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي»[56].

لقد تعددت هذه المفاهيم للصورة وتناقضت أحياناً واختلفت باختلاف أصحابها واجتهاداتهم المستمدة في الغالب من الغرب ولم يستطع عبد الاله الصائغ إيجاد التعريف الجامع المانع للصورة الفنية حيث يقول « ... وإذا كان لا بد من الإشارة إلى الجهود التي درست الصورة فإن الذي وجدناه كان مزاجاً من الاجتهادات المتأثرة بثقافة الدارس ورؤيته لطبيعة الشعر ووظيفته فضلاً عن موقفه من التراث والمعاصرة، ولم نجد التعريف الجامع المانع للصورة الفنية في سائر المصادر التي عرضنا لها»[57].

ويرى عبدالله عساف أن التعاريف السابقة للصورة ناقصة وغير مكتملة الجوانب، فإن ربط الصورة بالوجدان مفهوم ناقص إذا ما قورن بالمفهوم النظري المعاصر للصورة الفنية، وأن من عد الصورة تشكيلاً عقلياً، لا يميز بين الصورة الفنية وبين المسألة الرياضية ويخلط ويساوي بين الفن والمنطق وبين الفن ومعطيات العقل الأخرى كالفلسفة والعلوم، وأما من قال إن الصورة تشكيل لغوي فهو قول ليس دقيقاً فالصورة ليست هي اللغة وإنما هي إيحاء اللغة التي توحي بالتشكيل وهي من خلال إيحائها تكوّن لدى المتلقي التشكيل المطلوب ولا ترسخه، ويرى أن مفهوم الصورة تشكيل لغوي يعود إلى مفهوم البنيويين للصورة الذين يعدونها تشكيلاً لغوياً، وكذلك يأخذ على من عدّ الصورة وعاءً أو إطاراً للفكر

٥٤- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص١٤٦.

٥٥- محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص١٦٦.

٥٦- أحمد خليل، الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية والاسلام، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة حلب، ١٩٨٩، ص٢٩٧.

٥٧- عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص٥٨.

والإحساس -وأبرز من تبنّى هذا الرأي أحمد دهمان في كتابه الصورة البلاغية- عدم فهم مصطلح الصورة فهماً دقيقاً إذ ليس من المعقول أن تتجاوز الصورة عنصر الواقع الموضوعي لأنها ستفقد كثيراً من جماليتها وتأثيرها وتغدو صورة غنائية ولا تتجاوزه»[٥٨].

وهكذا فإن غالبية الباحثين والنقّاد يربطون الصورة بعنصر من عناصر الذات ويسحبون ذلك على الصورة بعامة، والصورة لا تمتلك تأثيرها من خلال عنصر واحد، ولا يمكن أن تكون ذات قيمة جمالية إذا لم تكن تحتوي مجمل العناصر في حالة اندماجية كلية[٥٩].

وعلى الرغم من أننا نتفق مع عبدالله عساف في معظم مايراه حول الدراسات العربية للصورة والتي جاءت في معظمها قاصرة عن بلوغ المراد ولم تتوصل إلى مفهوم محدد للصورة، إلا أننا لا ننفي أن تلك الدراسات أعطت أبعاداً جديدة للصورة وأبانت عن جوانب جمالية في دراسة الصورة في الشعر أو دراسة الشعر من خلال الصورة. ولم يقف هذا الاضطراب في تعريف الصورة وتحديد مفهومها عند النقّاد والباحثين العرب بل اختلفت كذلك وتعددت مفاهيمها وتعاريفها عند النقّاد الغربيين. وسنعرض لبعض تعريفات النقّاد الغربيين للصورة.

يعرّف سي دي لويس الصورة الشعرية بقوله «إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات»[٦٠]. «وهذا التعريف يكرر قولة سيمونيدز المشهورة الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق، وما كتبه ليونارد دافنشي الرسم شعر يرى ولا يسمع والشعر رسم يسمع ولا يرى، أو ما أكده بيكاسو حين أعلن قائلاً: وبعد كل هذا فالفنون جميعها واحدة، إنك تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة»[٦١].

وعرّف عزرا باوند الصورة بأنها «تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في

٥٨- انظر: عبدالله عساف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر، من ص ١٣-١٦.
٥٩- انظر: المرجع السابق، ص١٦.
٦٠- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، الدار الوطنية للتوزيع والإعلان، بغداد، ١٩٨٢، ص٢١.
٦١- انظر: انكلين. ر. روجرز، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٤٦-٥١.

لحظة من الزمن »[٦٢]. ويرى بول ريفردي « أنّ الصورة إبداع ذهني صرف »[٦٣]. ومهما يكن من أمر فالصورة بحاجة إلى الفكر وحين تخلو من الفكر تغدو فوضى لا طائل منها، شريطة ألاّ يتعدى الفكر على بقية العناصر الأخرى بحيث تصبح الصورة وعاء لنقل الأفكار فتنتفي قيمتها الجمالية. ويرى صاحبا نظرية الأدب أن الصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو قد تكون بكاملها سيكولوجية، ففي علم النفس تعني كلمة « صورة » إعادة إنتاج عقلية، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصرية. ويستشهدون برأي أي. إ. ريتشاردز في كتابه مبادئ النقد الأدبي « إن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة جمعت ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعاً بالأحاسيس، فالصورة هي إعادة وتمثيل للإحساس »[٦٤].

وبالرغم من التباين الشديد الذي يبدو للوهلة الأولى في تعريف الصورة الشعرية في النقد الغربي الحديث فإنّ الباحثة ريتا عوض، استطاعت أن تصنّف عشرات الدراسات المختلفة لمفهوم هذا المصطلح ضمن اتجاهات رئيسة ثلاثة، وتستعرض هذه الاتجاهات بشيء من التوسع فترى أن بعض النقّاد اتجه إلى تعريف الصورة الشعرية بالمجاز والمعادلة بينها وبين الاستعارة، وان الاتجاه الأكثر ترسخاً في تاريخ النقد الأدبي الغربي ذاك الذي طابق بين الصورة الشعرية والصيغ البلاغية وبالأخص الاستعارة. واتجه نقّاد آخرون إلى تعريف الصورة بما هي انطباع حسّي ففرق ويليك ووارن في كتابهما « نظرية الأدب » بين الصورة والمجاز والرمز والاسطورة، وربطا الصورة بخاصية الحسية وفرقا بينها وبين المجاز. أمّا الاتجاه الثالث فكان دراسة الصورة الشعرية بوصفها تشكيلاً لأنماط رمزية وهو أقرب ما يكون إلى محاولة التوفيق بين الاتجاهين الآخرين ويعنى بدراسة الوظيفة للأنماط الصورية مجازية كانت أم حرفية[٦٥].

ويرى الرباعي أنّ الرمز بالرغم من طابعه الفكري لا يلغي الحس ولكنه بعد

٦٢- رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٨٥، ص١٩٥.

٦٣- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص١٣٣-١٣٤.

٦٤- انظر: رينيه ويليك واوستن وارين، نظرية الأدب، ص١٩٤-١٩٥.

٦٥- انظر: ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، من ص ٣٩-٦٤.

عملية التوصيل يقلل من فاعليته، ومن هنا يأتي الغموض الذي غالباً ما يرتبط بالرمز في الدراسات النقدية الحديثة»[٦٦].

وليس من مهمة البحث إثبات صحة رأي أو خطأ آخر وإنما يرمي إلى اختيار منهج للبحث يستفيد من المناهج المختلفة ولا يتبنّى موقفاً مسبقاً، فلقد تداخلت الآراء وتعدّدت حول مفهوم الصورة بحيث يصعب على الباحث أن ينهج في أي اتجاه من الاتجاهات السابقة دون أن يأخذ ويستفيد من وسائل الاتجاهات الأخرى، لأنه لم يصل أي منهج أو اتجاه من هذه الاتجاهات إلى إلغاء الاتجاه الآخر نهائياً.

ولذلك فإنّا ملزمون بالاعتماد على منهج تكاملي بحيث ننتخب من الآراء الكثيرة المتعددة آراءً نعتقد صوابها وذلك لتشكل رأينا في الصورة وفي كل ما يتصل بها من مسائل فنيّة، فكل محاولة لايجاد تحديد نهائي مستقر للصورة هي ضرب من المحال وذلك لارتباط الصورة بالإبداع الشعري ذاته وفشل المحاولات التي تريد تقنينه وتحديده، وذلك لخضوعه لطبيعة متغيرة.

وسأحاول الاستفادة ما استطعت من وجهة نظر الرباعي في جوانب تكوين الصورة وهي الجانب الحسّي والباطني وجانب الدافع وجانب القيمة»[٦٧]. ولا يمنع ذلك من أن أنظر إلى محيط النص الخارجي لتحديد بعدي الزمان والمكان واجتلاء المناسبة لخدمة أبعاد النص. ثمّ استقرىء بنية النص الداخلية وشبكة العلاقات فيه وجدليتها مستفيداً من أنظمة اللغة سواء البلاغي أو الموسيقي أو الصوتي لأنّ كل نظام فيها هو عبارة عن نافذة تطلُّ بنا على النص لاستجلاء أبعاد الصورة وجوانبها المختلفة.

٦٦- عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، عدد ٢٠٤، ص٥٨.

٦٧- المرجع السابق، ص٤٢-٤٣.

الباب الأول

موضوعات الصورة في شعر الشمّاخ

نسعى في هذا الباب إلى متابعة موضوعات شعر الشماخ كما تراءت من خلال الصور الفنية التي جاءت في شعره، ومما لا شك فيه أنّ مواد العمل الفني ثابتة لا تتغير، ولكن ما يتغير هو الوسائل والأساليب والمناهج التي تستخدم هذه المواد؛ فالمبدعون يتغيرون بتغير العصور، وتتبدل تبعاً لذلك أشكال التعبير الفني، ولكن المادة التي يتركب منها أي عمل فني تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات الفردية على الرغم من أن الفن تعبير عن الذات.

والإنسان من المواد المشتركة بين الفنون بالإضافة إلى الطبيعة والكائنات الحيّة، فهي جميعاً مواد تتقاسمها جميع الفنون وفي كل العصور، وطبيعة هذه المواد في معظمها حسيّة «لأنّ مواد الفنّان هي الأشياء المحسوسة التي يستخدمها لتأليف صوره»[1].

وفي الحقيقة إنّ مواد العمل الفني غير مقتصرة على الأشياء الحسيّة، فهناك مواد لا ندركها بحواسّنا بل بخيالنا وتمتد لتشمل السلوك الإنساني والأفكار والمواقف الإنسانية. يقول أوستن وارين ورينيه ويليك: «فعلى صعيد معين نجد مواد العمل الأدبي الرفيع كلمات وعلى صعيد آخر تجربة السلوك الإنساني وعلى صعيد ثالث الأفكار الإنسانية والمواقف»[2]. وبذا يوسّع صاحبا نظرية الأدب من دائرة هذه المواد مما يجعل حريّة الحركة للفنّان في مأمن عن التقييد أو الحدّ.

إنّ الشاعر يعيش في وسط إنساني، ويقيم علاقاته مع الناس فهو مدني بطبعه، وبالتالي فهو يتعرّف إلى مظاهر الحياة الإنسانية، ونظراً لاختلاف الناس في طباعهم وأمزجتهم تتعدد المواقف وتتباين.

١- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٣٥٨.

٢- انظر: نظرية الأدب، ص٣١٨.

الفصل الأول

الصورة والإنسان

أولى موضوعات الصورة التي سنتطرق إليها في شعر الشماخ، الإنسان؛ فلم يكن الشاعر بمعزل عنْ مجتمعه بل كان جزءاً من هذا المجتمع، يتعامل معه بحذر ويسيء الظن ويخاف الغدر والفقر أحياناً، ويحسن الظن بالبعض ويرجو منهم العون والغنى أحياناً أخرى، شأنه في ذلك شأن أي إنسان آخر، إلاّ أن الشاعر يختزن ما يشاهده من مظاهر الحياة الإنسانية في ذاكرته مع التجارب الإنسانية والأفكار المختلفة بحيث يصبح هذا المخزون فيما بعد المجال الحيوي الذي يرجع إليه كلما أراد التعبير بالصورة عن موقف انفعالي أو حالة وجدانية.

وإذا حلّلنا صور الناس في شعر الشماخ وجدناها كما يلي:

أ- المرأة : وهي أكثر الناس استئثاراً بصوره، ويبدو أن علاقة الشاعر بالمرأة من حيث هي معشوقة لم تكن علاقة إيجابية، ولم تكن بحال أحسن من علاقاته مع زوجاته، فقد انتهت هذه العلاقات إلى الإخفاق، فقد أخفق في علاقاته زوجاً وعاشقاً. وحاول مراراً أن يشيد صرحاً للحب في علاقة مرادفة ولكن الإخفاق كان دوماً له بالمرصاد، ومع ذلك بقيت المرأة المعشوقة تعيش في شعوره وفي لا شعوره.

ولعلّ من أسباب ما مُني به من الإخفاق في علاقاته النسائية أن الشماخ لم يكن يتمتع بصفات خَلْقية جميلة، ولم يكن سخياً في الإنفاق على نفسه وأهله، وهاتان الصفتان كفيلتانَ بإبعاد أي امرأة عنه، يقول صلاح الدين الهادي: «أمّا نحن، فنكاد نميل إلى أن خلقته قد تكون هي علّة شقائه في حياته الزوجية، فقد ذكرنا آنفاً انه كان أحمر قصيراً، ونضيف هنا انه كان ممتعاً بإحدى عينيه، وهذا لا يعني ان ما ذكرناه هو السبب الوحيد المحتمل فقد نستطيع أن نقرنه لسبب آخر، لعله يرجع إلى أن الشماخ كان يشدد على نفسه وعلى أهل بيته في المعيشة»[٢]. ولم يصور لنا شعره صورة المرأة العاشقة إلا في القليل النادر، فجلّ شعره يصوّر لنا حبه للمرأة وتلهفه على لقائها.

٢- صلاح الدين الهادي، الشماخ بن ضرار، حياته وشعره، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨، ص٩٦؛ وانظر: جمهرة اللغة، تاليف أبو محمد بن الحسن بن دريد، (٣٢٠هـ)، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ط١، ١٣٤٥هـ ج٢/ ٣٩٠؛ وكذلك لسان العرب، مادة (عور).

يقول الشماخ :

وماذا على الميلاءِ لو بَذَلتْ لنـــا ... من الودِّ ما يخفى وما لا يَضيرُهـــا[4]

فقد صوّر المرأة التي يعشقها بأنها شريفة ذات حسب ونسب «مُمَجَّدَةَ الأعْراق»[5] و«وسيطةُ قومٍ صالحيْن»[6] ممنّعة «لا يجتوي الجيرانُ طَلْعَتَها»[7] «ولا تجودُ بموعودٍ لُشْتاق»[8] وهي منعّمة «بروود الأصياف»[9] و «لم تغتزل يوماً على عود عوسج»[10] وهي جميلة تدخل البهجة والسرور إلى من يراها «فلو أن مدنفاً تداوى برياها شفاه نشورها»[11] وهي عفيفة حيية «صفي أتراب لها حييات»[12] و «إن مرّ من تخشاه اتقته بمعصم»[13] وهي مؤدبة لا تعرف الشتم والغيبة والحقد «ولا يسلُّ بفيها سيفه القيل»[14].

هذه هي المرأة التي يحبها الشاعر والتي لا يستطيع أن يصل إليها لمجموع هذه الصفات التي تمنعه من الوصول وتجعله يكتفي من الغنيمة بالإياب ويبتهج حينما يعلم أنها غير متزوجة فيكفيه سعادة أن من يحبها لا تحب غيره وليست متزوجة من غيره فيقول:

يُقِرُّ بعيني أن أُنَبَّأ أنهـــــا ... وإن لم أنلْها أَيِّمٌ لم تَـــزَوَّجِ[15]

وهو شعور مشبّع بالأنانية وحب الذات، وإذا تتبعنا تلك الصور بشيء من التفصيل فسنجد من الملامح التي ذكرها الشاعر:

اللون :

كرر الشاعر في أكثر من قصيدة صفة اللون الأبيض حين صوّر المرأة، و «على الرغم من أن مثل هذا اللون نادر في الجزيرة العربية ذات الصيف الطويل المحرق، إلا

٤- انظر الديوان، ص١٦٢.

٥- الديوان، ص١٣٥.

٦- الديوان، ص٧٤.

٧- الديوان، ص٢٧٢.

٨- الديوان، ص٢٥٣.

٩- الديوان، ص٣٦٩. بروود الأصياف: تكثر من النوم صيفاً.

١٠- الديوان، ص٧٤. العوسج : شجر من شجر الشوك.

١١- الديوان، ص١٦٤. المدنف: الذي براه المرض حتى أشفى على الموت.

١٢- الديوان، ص٣٧٢.

١٣- الديوان، ص٧٥.

١٤- الديوان، ص٢٧٢.

١٥- الديوان، ص٧٦.

أن بياض المرأة العربية من نعمتها التي لا تدع بشرتها تمسّ شمساً أو زمهريراً»[16].

فهذه المرأة في صور الشماخ كما يقول:

وسيطةُ قومٍ صالحين يَكُنُّهـــا من الحرِّ في دار النّوى ظلُّ هَوْدَجِ[17]

فهي حتى في سفرها تجد المكان الظليل الذي يمنع أن تلوّح الشمس بشرتها. وقد استخدم الشاعر هذا اللون بمعان مختلفة، فهي:

بَيْضاءُ لا يجتَوِي الجيرانُ طَلْعَتَها ولا يَسُلُّ بِفَيها سَيْفَه القيـــلُ[18]

فالشاعر في الصورة السابقة مزج معنى العفة ونقاء العرض من الدنس والعيوب بمعنى آخر وهو أن بياضها قد جاء من بقائها في بيتها لا تخرج ولا تتعرض للشمس فيتمنّى الجيران رؤيتها. ويؤكد معنى النقاء والشرف في بيت آخر، حينما يقول:

من البيضِ أعْطَافاً إذا اتّصلتْ دعتْ فِراسَ بنَ غَنْمٍ أو لَقِيط بنَ يَعمرا[19]

فهي من أولئك البيض العفيفات وقد حاول أكثر من شاعر أن يربط بين البياض والطهارة والشرف، فلقب سيدتنا فاطمة بنت الرسول -عليه أفضل الصلاة وأتمّ التسليم- الزهراء أي البيضاء، كناية عن طهارتها وشرفها وعفتها.

ويؤكد ما ذهبنا إليه قول الشماخ :

ألاَ مَنْ لِقلبٍ قد أشَتَّ بِلُبِّـــه دَواعِي الهوى من حُرَّة اللون عَوْهَجِ[20]

وحرة اللون هي المرأة صافية اللون التي لم تلوحها آثار الطقس والمناخ الصحراوي ولم تجعد وجهها الحرارة والفقر والهم والحزن، وقد تعني كلمة حرّة فيما تعنيه الطهارة والشرف والرفعة.

ويكنّي الشاعر محبوبته ليلى بأم بيضاء، حيث يقول:

على أمِّ بَيْضَاءَ السَّلامُ مضاعَفــاً عَديدَ الحَصَى ما بينَ حِمْص وشَيْزَرَا[21]

وقلتُ لها: يا أمَّ بَيْضاءَ إنّـــهُ كذلِكَ بَيْنَا يُعْرفُ المرءُ أنْكِــــرا

فأم بيضاء هي ليلى التي يبعث لها بسلامه بعد أن شط مزارها، ونأت ديارها. وهو

١٦- عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص١٨٧.

١٧- الديوان، ص٧٤.

١٨- الديوان، ص٢٧٢. لا يجتوي : لا يكره.

١٩- الديوان، ص١٣٦. من البيض أعطافاً: من النساء النقيّات من الدنس والعيوب.

٢٠- الديوان، ص٧٣. العوهج: المرأة التامة الخلق الحسنة، أو الطويلة العنق.

٢١- الديوان، ص١٢٩. شيزرا: قلعة تشمل على كورة بالشام.

يكنّيها بالبيضاء التي تعني لدى الشاعر معنى الوفاء والشرف والإخلاص متّفقاً بذلك مع وفائه لأصدقائه الذين وقفوا معه في شدّته حينما تخلّى عنه أقاربه، يقول الشماخ:[٢٢]

تَذكَّرتُ لما أَثْقَلَ الدَّينُ كَاهِلــــي وَصَانَ يَزِيدُ ماله وتَعـــــذَّرَا
رِجَالاً مَضوا مِنِّي فلستُ مُقَايِضاً بهم أبداً من سائرِ النَّاسِ مَعْشَرا

ويبدو أن هذا اللون قد بهر الشاعر فهو دائما يشبّه الأسنان البيضاء بالأقحوان، فيقول[٢٣]:

لها أُقحُوانٌ قيُدّثه بإثمِــــدِ يَدٌ ذاتُ أصداف يُمَارُ نَوْرهُـــا

والاقحوان من نبات الربيع مفرّض الورق دقيق العيدان، له نور أبيض كأنه ثغر جارية حديثة السن فهو: «نبت طيب الريح، حواليه ورق أبيض ووسطه أصفر»[٢٤].

واللون الأصفر أيضاً من الألوان التي أعجب بها الشاعر، فهو يصف المرأة بقوله:[٢٥]

كأنَّ الزعفرانَ بِمعصَمَيْهـــا وباللّباتِ نَضْحُ دمٍ نَجيــــع

وقد أكثر الشعراء من وصف لون بشرة المرأة باللون الأبيض أو الأصفر، فهذا الأعشى يرى أنها تبدو في الصباح بيضاء وفي المساء صفراء كالعرارة، قال[٢٦]:

بيضاء ضحوتها وصفـــــ ـراء العشية كالعـــــرارة

ويبدو أن اللونين الأبيض والأصفر هما اللونان المفضّلان عند شاعرنا، كما يقول[٢٧]:

وإن مرّ من تخشى اتّقته بِمعصَم وَسِبٍّ بِنَضْحِ الزعفران مُضرّج

الطيب والزينة واللباس:

اهتم الشماخ بزينة المرأة وطيبها وما تضفيه على جمالها من وسائل الزينة

٢٢- الديوان، ص١٣١. يزيد: هو أخ الشاعر وهو مزرد بن ضرار.

٢٣- الديوان، ص١٦٢. الأقحوان: من نبات الربيع له نور أبيض كأنه ثغر جارية؛ النّؤور: دخان الشحم يعالج به الوشم.

٢٤- انظر : لسان العرب، مادة (قحو).

٢٥- انظر الديوان، ص٢٢٤. الزعفران: صبغ أصفر وهو من الطيب؛ اللبات: جمع لبة وهو موضع القلادة من الصدر؛ النضح: الرش؛ النجيع: دم الجوف يضرب إلى السواد.

٢٦- ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد حسين، المطبعة النموذجية، مصر، ١٩٥٠، ص١٥٣.

٢٧- الديوان، ص٧٥. السب: شقة رقيقة الثياب.

المختلفة، وقد صوّر لنا الشاعر المرأة المنعّمة المشغولة دائما بنفسها وبشرتها وشعرها. ولكي تبدو صافية اللون طريّة الملمس والبشرة تقضي أغلب أيام الصيف الحارة نائمة في خدرها، يقول الشاعر في إحدى أراجيزه[٢٨]:

يَا رُبَّ غَازٍ كارهٍ للإيجـــافْ

أغدَرَ في الحَيِّ بَرودَ الأصيَـافْ

فهي نؤوم الضحى لأنها مخدومة مترفة، وهي مشغولة عن غيرها بالمرأة التي تظهر جمالها كما هي مشغولة بشعرها الذي تعتني به حيث يقول :

تُدني الحمَامةَ منها وهي لاَهِيـةٌ ... من يانعِ المَرْدِ قنوانِ العنَاقيـدِ[٢٩]

وتتباهى بشعرها وضفائرها الطويلة التي تشبه الحيّات السود وخاصة حينما تضيف إلى شعرها أنواع الزيوت لكي يبدو لمّاعاً يقول الشمّاخ :

قامتْ تُريكَ أثيثَ النَّبْتِ مُنْسَدِلاً ... مثلَ الأساوِدِ قد مُسِّحْنَ بَالفَـاقِ[٣٠]

ويذهب به الخيال إلى أن يشبه إنبلاج الصبح بمفرق الرأس الدهين

إذا ما الصُّبْحُ شَقَّ الليْلَ عنـــه ... أشَقَّ كَمَفرَقِ الرأسِ الدهِيـــنِ[٣١]

ومن تشبيهاته العجيبة للقوس حين تخرج منها السهام وكأنها فتاة تدفع بذوائبها وشعرها الطويل، يقول الشمّاخ :

مُضرّجَةٌ من كلِّ عَجْلَى كأنهـــا ... ذَوَائبُ مِمراحٍ نَفُوجِ الغَدَائِـرِ[٣٢]

وتهتم المرأة بنظافة أسنانها وتجلوها دائماً لكي تبدو جميلة برّاقة

تَميحُ بِمِسواكِ الأراكِ بَنَانُهـا ... رُضَابَ النَّدى عن أُقحُوانٍ مُفَلَّجِ[٣٣]

أما الروائح وألوان التجميل المحببة لديها فهي الزعفران والعنبر فأينما اتجهت تضوّعت عطراً ورائحة طيبة:

بها شَرَقٌ من زَعْفرَانٍ وَعَنْبَـرٍ ... أطارَتْ من الحُسْنِ الرِّدَاءَ المُحَبَّرا[٣٤]

٢٨- الديوان، ص٣٦٩. الايجاف: سرعة السير؛ أغدر: ترك. برود الأصياف: كثيرة النوم صيفاً.
٢٩- الديوان، ص١١٣. الحمامة: المرآة؛ المرد: الغصن من ثمر الاراك.
٣٠- الديوان، ص٢٥٣.
٣١- الديوان، ص٣٣٤. أشق: طويلاً.
٣٢- الديوان، ص٤٤١. العجلى: القوس السريعة السهم. نفوج الغدائر: ثائرة الذوائب.
٣٣- الديوان، ص٧٥. تميح: تنحي.
٣٤- الديوان، ص١٣٦. الشرق: التضمخ؛ المحبر: الموشّى المزيّن.

وقوله :

وإن مرّ من تَخْشَى اتّقته بِمعصَم وَسبٌ بِنَضحِ الزعفران مُضــرّجِ [٣٥]

وهي دائماً مخضبة الأطراف بالحنّاء وألوان الزينة المختلفة، فهي:

مُرْتَجةُ البُوصِ خَضِيبَ الأطـرَافْ [٣٦]

والكحل من وسائل تجميل العين، وقد اشتهرت المرأة العربية بعيونها الحوراء الجميلة، وإذا ما زُيّنت بالكحل فإنّها تزداد جمالاً خاصة إذا كانت بيضاء البشرة فتبدو كأنها الظبية في جمال ألحاظها، يقول الشمّاخ[٣٧]:

أرتْنَا حِياضَ الموتِ ثُمّتَ قلّبــتْ لنا مُقْلةً كحلاءَ ظلّت تُديرهــــا

كأنّ غَضيضاً من ظباءِ تَبَالَــةٍ يُسَاقُ به يوم الفِراقِ بَعِيرُهَــــا

أمّا الوشم، فقد كان من وسائل التجميل المحببة عند العربيات، ويبدو الوشم جميلاً برسوماته المختلفة على المعصم واليد والوجه خاصة إذا ما أضيف إليه دخان الشحم الذي يعطيه لمعاناً وبريقاً. كقول الشمّاخ [٣٨]:

وترفعُ جِلْبَاباً بعبْلٍ مُوَشّــمٍ يَكُنُّ جَبِيناً كان غيرَ مُشَجّــجِ

والنؤور دخان الشحم يعالج به الوشم ويحشى به حتى يخضرّ.

ومثل هذه المرأة التي تهتم بزينتها وروائحها الزكيّة لا تألو جهداً في البحث عن أيّة وسيلة لتحفظ بها جمالها وعطرها، فهي في الشتاء لا تتدفأ إلاّ على الخشب الذي يعطي رائحة جميلة تشبه رائحة البخور بدلاً من أن تمتلىء ثيابها برائحة الدخّان، يقول الشمّاخ [٣٩]:

يُثَقّبُ نارَها والليـــــلُ دَاجٍ بعيدان اليَلَنجُوجِ الذّكِـــيِّ

فهي توقد اليلنجوج في الشتاء لتتبخر به، وتنتشر في مجلسها الروائح الزكيّة.

ويكفي هذه المرأة تطيباً ورائحة زكية لو أن المريض تداوى برياها لشفاه نشورها

٣٥- الديوان، ص٧٥.

٣٦- الديوان، ص٣٦٩. مرتجة البوص: ممتلئة الردفين في لين.

٣٧- الديوان، ص١٦٢. غضيض الطرف: فاتر الطرف.

٣٨- الديوان، ص ٧٥. العبل: الذراع الضخم.

٣٩- الديوان، ٤٦٣.

وأبرته من المرض. يقول الشماخ[40]:

وكانتْ على العِلاَّتِ لو أنَّ مُدْنَفاً تداوَى بِريَّاهَا شفاهُ نُشُورُهَـــا

لباسها: وردت في شعر الشمّاخ بعض النماذج من لباسها كالجلباب، والوشاح والسبّ، والرداء المحبر، والخمار، ومما يزيد لباسها حسناً وجمالاً ما تضيفه من عطر وطيب إليه «... وسب بنضح الزعفران مضرج»[41]. والسبّ هو الخمار، ومثل قوله[42]:

بها شَرَقٌ من زَعْفَرانٍ وعَنْبَـــرٍ أطارَتْ من الحُسْنِ الرِّدَاءَ المُحَبَّرا

فهذا الرداء الموشّى مضمخ بأنواع الطيب، ولأنها مدلّة بجمالها فهي لا تختمر فتستر شيئاً عن الناظر، خاصة في حالة ابتهاجها وسعادتها. أما حين تخشى أحداً من الناس، أو تحزن لمخاصمة، فإنَّ خمارها لا يفارقها فتتقي به الغرباء وتخفي خلفه دموعها كي لا يراها الناس حزينة باكية.

تقولُ وقَدْ بَلَّ الدموعُ خِمَارَهَـــا: أبَى عِفَّتِي ومَنْصِبِي أنْ أُعَيَّـــرا[43]

أمّا وشاحها المرصّع بالجواهر، فلرقتها ورهافتها فإن ودع الوشاح يؤذيها ببرده فتتجافى عنه[44]:

تَخَامَصُ عن بَرْدِ الوِشَاحِ إذا مشتْ تَخَامُصَ حَافي الخيلِ في الأمْعَزِ الوَجِي

وإشارة إلى ثرائها وما تضعه على ثيابها من الحرير والذهب والجواهر التي تلمع أثناء مشيتها. يقول الشماخ[45]:

تَمْشِي مَبَاذلُها الفرِنْدُ وهِبْــرِزٌ حسَنَ الوَبِيصِ يَلُوحُ فيــه الدَّهْنَجُ

جسم المرأة : للشعراء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام مقاييس خاصة لجمال المرأة تختلف إلى حدٍ ما عن مقاييس جمال المرأة في العصور اللاحقة، ويبدو أن أشد ما

٤٠- الديوان، ١٦٤.
٤١- الديوان، ٧٥.
٤٢- الديوان، ١٣٦.
٤٣- الديوان، ١٣٦.
٤٤- الديوان، ٧٥. تَخَامَصُ: تتجافى. الأمعز: المكان كثير الحصى.
٤٥- ملحق الديوان، ص٤٣٣. الفرند: الحرير. الهبرز: الذهب الخالص. الوبيص: البريق. الدهنج: جوهر كالزمرد.

يلفت نظر الشعراء في المرأة تلك الصفات النادرة التي لا تشمل معظم النساء، وربما كان لظروف المرأة الصعبة وحياتها التي تشارك فيها الرجل جُلّ أعماله، وصعوبة مناخ الجزيرة العربية أثره الواضح في أن معظم النساء نحيلات غير ممتلئات، ومن هنا جاء إعجابُهم الشديد بالمرأة الممتلئة الساق والمعصمين، مع الخصر الدقيق. كما وصفها الشماخ في احدى أراجيزه[٤٦]:

يا لَيْتَني كلَمْتُ غيْرَ خَــــارِجِ
أمَّ صَبِيٍّ قد حَبَــــا أوْ دَارِج
غَرْثَى الوِشَاحِ كَزَّةَ الدُّمَالِــجِ

فهم يحمدون في المرأة أن تكون دقيقة الخصر ممتلئة موضع الدملج والخلخال. كما يقول الشماخ[٤٧]:

هَضِيمُ الحَشَا لا يَمْلأُ الكفَّ خَصْرُهَا ويُمْلأُ منها كلُّ حِجْلٍ ودُمْلُــجِ

وقوله[٤٨]:

تُلاَعِبُني إذا ما شئتُ خَــــوْدٌ على الأنْماطِ ذاتُ حَشَى قَطِيــعِ

كما يعجب الشاعر بالجسم الممتلىء الذي يرتج عند الحركة. كقوله[٤٩]:

مُرْتَجَّةَ البُوصِ خَضِيبَ الأَطْــرَافْ

وإذا ما تتبعنا هذه الصور الحسيّة في المرأة فنجد أن الشاعر قد صوّر وجه المرأة وشبهه بالبدر. حيث يقول:[٥٠]

وتَعَرَّضَتْ فأرتْك يومَ رحيلهـــا عَذْبَ المَذَاقَةِ بَارداً بَرّاقـــا
في وَاضِحٍ كالبدْرِ يومَ كَمَالِـــهِ فَلمِثْلِها راعَ الفُؤادَ وَرَاقـــا

ويرى جبينها صافياً جميلاً لم تلفحه حرارة الشمس ولم تؤثر فيه فتحفر ندباً وتجاعيد، فهو كامل النضارة:

وترفعُ جِلْبَاباً بعبْلٍ مُوَشَّـــمِ يَكُنُّ جَبِيناً كان غيرَ مُشَجَّـــجِ[٥١]

٤٦- الديوان، ٣٦٣، ٣٦٤.
٤٧- الديوان، ٧٥. الدملج : السوار في اليد.
٤٨- الديوان، ٢٢٣. الخود: الفتاة الحسنة الخلق.
٤٩- الديوان، ٣٦٠. البوص: الردفين.
٥٠- الديوان، ٢٦٢.
٥١- الديوان، ٧٥.

أمّا العين فهي كحلاء تشبه الظبي الأغن، يقول الشمّاخ :

أرتْنا حيَاضَ الموتِ ثُمّتَ قلّبتْ لنا مُقْلةً كحلاءَ ظلت تُديرهـا
كأنّ غضيضاً من ظباءِ تَبَالَـةٍ يُسَاقُ به يوم الفِراقِ بَعِيرُهـا [٥٢]

وأسنانها بيضاء صغيرة مفلّجة تحافظ عليها باستعمالها المسواك فهي تشبه الاقحوان

أما لثّتها فسمراء. يقول الشماخ[٥٣]:

لها أقْحُوانٌ قيّدتْه بإثْمِـــدٍ يَدٌ ذاتُ أصداف يُمَارُ نؤُورُها

ويرسم ابتسامة صاحبته في إحدى أراجيزه، فيقول[٥٤]:

لَمَّا رأتْنَا وَاقِفِي المَطيِّـــاتْ
قامتْ تَبَدّى لي بأصْلَتيِّـــاتْ
غُرٍّ أضاءَ ظَلْمُهَا الثّنيـِّـــاتْ

فهذه الأسنان الجميلة تضيء ما حولها من لثة سمراء وهي صفة محببة عند الشعراء.

أمّا <u>الجيد</u> : فقد كان شاعرنا كغيره من شعراء العرب يعجب بالمرأة الطويلة الجيد التي تشبه الظبية حين تشرئب بعنقها لتبحث عن وليدها، فيخاطبها بقوله[٥٥]:

دَارُ الفتاةِ التي كُنّا نقولُ لَهــا يا ظَبْيَةً عُطُلاً حُسَّانةَ الجِيـــدِ

وقد يكون الجيد أجمل إذا كان بدون حليّ، فيبدو زاهياً لا يخفيه شيء، وقد يخالط لون الجيد أحياناً بعض الحمرة التي تظهره وكأنه قد رش بالنجيع.

كأنّ الزعفرانَ بِمِعْصَمَيْهـــا وباللّباتِ نَضْحُ دمٍ نَجيـــعِ

ويبدي الشماخ إعجابه بعنق المرأة وما يثيره في نفسه من لاعج الشوق حينما يقول

ألاَ مَن لقلبٍ قد أشَتَّ بليـــه دَواعِي الهوى من حُرَّة اللون عَوهَجِ [٥٦]

فاللون الصافي الذي لا يخالطه شيء والعنق الطويل من الصفات التي تثير أشواق الشاعر وتجعله مشتت الذهن.

٥٢- الديوان، ١٦٢. تبالة : بلدة بقرب الطائف على طريق اليمن.
٥٣- الديوان، ١٦٢.
٥٤- الديوان، ٣٧١.
٥٥- الديوان، ١١٢.
٥٦- الديوان، ٧٣. العوهج : المرأة التامة الخلقة الطويلة العنق.

اليد : يختار الشماخ موقفاً مشابهاً لحالة الناقة وهي تسير مسرعة فتمد ذراعيها كما تمد المرأة الجميلة الشريفة ذراعيها وتشير وتعتذر بهما بعد السباب وقد تقوّل عليها ابن ضرتها أقوالاً أفحش فيها كثيراً، يقول الشمّاخ :

كأنّ ذِرَاعيْها ذِرَاعَا مُدِلّــــة ... بُعَيْدَ السِّبَابِ حاولتْ أن تَعَــذَّرَا

مُمَجَّدَةِ الأعْرَاقِ قال ابنُ ضَـرَّةٍ ... عليْها كلاماً جارَ فيه وأهْجَـــرَا [57]

وقد لفت انتباه الشاعر حركة المرأة ليديها وذراعيها حيث يبدو ذراعها ومعصمها موشماً وممتلئاً وجميلاً، يقول :

وإن مَرّ من تَخْشَى اتَّقْته بِمِعْصَمٍ ... وَسِبٍّ بِنَضْحِ الزعفران مُضَــرجِ

وترفعُ جِلْبَاباً بعبْلٍ مُوَشّـــمٍ ... يَكُنُّ جَبِيناً كان غيرَ مُشَجَّـــجِ [58]

كما وصفها بأنها خضيب الأطراف بالحناء، أي تضع الخضاب على يديها ورجليها لتبدو أكثر جمالاً، كما تزين المرأة معصميها بالزعفران فتكسبها لوناً جميلاً.

كأنّ الزعفرانَ بِمِعْصَمَيْهــــا ... وباللَّبات نَضْحُ دمٍ نَجيـــــعِ [59]

ولفت نظره جمال أظافرها التي تشبه الصدف في لمعانها وبهائها وبريقها، حيث يقول[60]:

لها أقْحُوانٌ قيَدَّتْه بإثمِـــــدٍ ... يَدٌ ذاتُ أصداف يُمَارُ نَوُورُهَــا

وغالباً ما يصوّر الشاعر المرأة وقد وضعت الأساور والدماليج في يديها كقوله:

إذا جاء عالاهَا على ظَهْرِ شَرْجَـعٍ ... كمُرْتَفَقِ الحسْنَاءِ ذاتِ الجَبَائـرِ [61]

أشكال أخرى من صور المرأة :

إذا تتبعنا الصور السابقة وجدناها حسيّة تصوّر وجه المرأة وثغرها وعينيها وفمها وجيدها ويديها وخصرها وردفيها، ولكن الشاعر لم يقف عند هذا النوع من

٥٧- الديوان، ١٣٤، ١٣٥.

٥٨- الديوان، ٧٥.

٥٩- الديوان، ٢٢٤. وانظر الديوان، ص٣٦٩.

٦٠- الديوان، ١٦٢.

٦١- الديوان، ٤٤١. الجبائر: الدماليج؛ الشرجع : السرير.

الصور بل قدّم لنا صوراً أخرى معنويّة للمرأة تبين عفتها وشرفها وتنعمها وتمنعها ومزاحها ورغبتها في الآخرين من غير أبناء عشيرتها. ومن شعره في ذلك قوله[62]:

تقولُ وقدْ بَلَّ الدموعُ خِمَارَهـــا أبَى عِفَّتِي ومَنْصِبِي أنْ أُعَيَّـرا

فمركزها الاجتماعي لا يسمح لأحد أن يشتمها ولا يسمح لها بأن تنزل إلى مستوى الشتم والقذف ولذلك فقد بللت الدموع خمارها حزناً على الموقف الذي وضعت فيه، وهي شريفة لا تسمح للغرباء أن ينظروا إليها فهي تحتجب عنهم:

وإن مرّ من تَخْشَى اتَّقَتْه بِمِعْصَمٍ وَسِبٍّ بِنَضْحِ الزعفران مَضَرَّجِ[63]

ولا يقف الحد عند الغرباء بل حتى جيرانها لا يكادون يرونها فهي كما يقول :

بَيْضَاءُ لا يجْتَوِي الجيرانُ طَلْعَتَها ولا يَسُلُّ بِفِيها سَيْفه القِيـــلُ[64]

فهي عفيفة اللسان لا تستغيب أحداً كعادة مجالس النساء ولا تذكر أحداً بسوء، وهي لشرفها وعفتها لا تجود لأحد بوصلها ولا تعطي موعداً لمشتاق:

مَاذَا يَهِيجُكَ لا تَسْلَى تذكرَهـــا ولا تجُودُ بمَوْعُودٍ لمُشْتَـــاقِ[65]

وهي بخيلة صدود، فيقول :

وماذا على المِيْلاءِ لو بَذَلتْ لنـا من الودِّ ما يخفى وما لا يَضيرُها[66]

بل انها لا تكتفي بذلك بل تتجاهل حاله وأشواقه:

وقلتُ لها: يا أمَّ بَيْضاءَ إنَّـــهُ كذلِكَ بَيْنَنا يُعْرفُ المرءُ أنْكـــرَا[67]

وترحل عنه وتتركه دون أن يرتكب معها خطأ، كقوله راجزاً :

قد أصْبَحَتْ زَوْجَةُ شماخٍ بِشَــرْ
فما أنَالُ اليومَ منْهَا منْ خَبَــرْ[68]

وتصل به الحالة ويأسه من عدم وصالها إلى مرحلة يكتفي فيها من الغنيمة بالأياب، ويسر حينما يعلم أنها لم تتزوج، فيكفيه انه لا يشاركه في حبها أحد ولا هي مشغولة

٦٢- الديوان، ١٣٦.
٦٣- الديوان، ٧٥.
٦٤- الديوان، ٢٧٢.
٦٥- الديوان، ٢٥٣.
٦٦- الديوان، ١٦٢.
٦٧- الديوان، ١٣٠.
٦٨- الديوان، ٤٢٧.

عنه بشخص آخر:

يُقِرُّ بعيني أن أُنَبَّأَ أنهـــــا وإنْ لم أَنَلْها أَيِّمٌ لم تَـــزَوَّجِ [٦٩]

وعلى الرغم من إعجابه بها وحبه لها فهو يعترف بأنه لم يستطع أن يفوز بها:

كِنانيةٌ إلاّ أنَلْها فإنهـــــا على النَّأيِ من أهل الدَّلالِ المُوَلَّـجِ [٧٠]

ويعزو صعوبة ذلك لرحيلها بحيث أصبحت المسافات الطويلة والصعوبات الجمة وأحقاد قومها حواجز تحول بينه وبينها:

وكيفَ تَلاقِيها وقد حالَ دونَهـا بَنُو الهَوْنِ أو جَسْرٌ ورهْطُ ابن حُنْدُجِ [٧١]

وقوله :

وحَالَ دونَكِ قومٌ في صدورهـم من الضَّغِينَة والضَّبُّ البَلابِيــلُ [٧٢]

ولشد ما يعجبه من المرأة خفرها وعفتها فهو لا يفتأ يردد في شعره وأراجيزه هذه المعاني، كقوله راجزاً [٧٣]

إن ضُبَاعِ ابْتَكَرتْ على سَفَـــرْ

بانتْ وكانت حُرَّةً ذاتَ خَفَـــرْ

من العَفيفاتِ الجميلاتِ الصُّــوَرْ

وقد استعار الشماخ الدرّة لشرفها ومنعة مكانتها فشبه المرأة العفيفة بها، فهو يقــول [٧٤]:

كأنَّ حَصَاناً فَضُّها القَيْنُ غُـدوَةً لَدَى حيثُ يُلْقَى بالفِنَاءِ حَصِيرُهـا

ويشبه صعوبة الوصول إليها بصعوبة الوصول إلى أنثى الوعول التي تعتصم من الصيادين بمكان حصين بل إن اسم أروى محبوبة الشاعر قد قاده إلى تشبيهها بأروى أنثى الوعل، حيث يقول [٧٥]:

وما أروى وإن كَرُمَتْ علينـــا بأدْنى من مُوَقَّفَةٍ حَـــرونِ

٦٩- الديوان، ٧٦.

٧٠- الديوان، ص٧٤.

٧١- الديوان، ٧٩.

٧٢- الديوان، ٢٧٢. الضب: بكسر الضاد وفتحها: الغيظ والعقد. البلابيل: شدة الهموم.

٧٣- الديوان، ٤٣٧.

٧٤- الديوان، ١٦٣.

٧٥- الديوان، ٣١٩، ٣٢٠. الموقفة: من التوقيف وهو البياض مع السواد. الحرون من الدواب هي التي إذا استدر جريها وقفت فلم تبرح.

تُطِيفُ بها الرماةُ وتَتَّقِيهـــم بأوْعَالٍ مُعَطَّفَةِ القُـــرُونِ

ومع ذلك فليس كل النساء يتمنعن ويرفضن الاتصال، فكما أن المرأة قد توصف بالخفر والحياء والحشمة فكذلك أيضاً قد توصف بدماثتها وحلو معشرها ومرحها مثل قولـــه:

ولو أنّي أشاءُ كنَنْتُ نفسِـــي إلى لَبَّاتِ هَيْكَلةٍ شَمُـــوعِ [٧٦]

فالمرأة الشموع هي المرأة اللعوب كثيرة المزاح، وإذا كان بعضهن يضعن جلابيبهن على وجوههن حياء واتقاء من الناس، فإن هناك من تفرح حينما تبدو سافرة غير محتجبة، بحيث تبدو محاسنها ومفاتنها، كما قال:

بها شَرَقٌ من زَعْفَرانٍ وعَنْبَـرٍ أطارَتْ من الحُسْنِ الرِّدَاءَ الُمحَبَّرا [٧٧]

فهي لا تكتفي بشذاها الطيب بل تظهر جمالها للناظرين، وهناك نوع آخر من النساء يعشقن الرجال الغرباء ويتمنين لقاءهم، وفي ذلك يقول :

وإنّي لمنْ قوْم على أنْ ذَمَمْتِهِـم إذا أوْلَمُوا لم يُولِمُوا بالأنَافِـــح

وإنَّكِ من قومٍ تَحِنُّ نِساؤُهـــم إلى الجَانبِ الأقْصَى حَنِينَ المَنَائِحِ [٧٨]

فشبّه نساء الأعداء بالشياه الممنوحة للآخرين للاستفادة من حليبها ولبنها، فلا تنفك تحن إلى مرعاها الأول مع قطيعها السابق وتستمر في الثغاء مدة طويلة دون أن تألف المكان الجديد. وكذلك حال نساء بني سليم -خصومه-، فهن دائمات الحنين للغرباء وودهن مبذول لهم، وهي صورة مخالفة تماماً لصور العفة التي امتلأ بها ديوانه.

ب- الصيّاد :

جاءت صورة الصيّاد في شعر الشماخ استكمالاً لمستلزمات صورة الصيد بشكل عام أو لصورة الحمار الوحشي ونهاية رحلته المتوقفه في بحثه عن الماء. وقد تكررت صورة الصيّاد في خمس قصائد من ديوان الشماخ وإن اختلفت أشكال هذه الصورة وزواياها.

٧٦- الديوان، ٢٢٣.

٧٧- الديوان، ١٣٦.

٧٨- الديوان، ١٠٨.

فقد صوّر الشمّاخ الصيّاد بحالته الرقيقة وأسمائه البالية فهو «أطلس»[٧٩] «قليل التلاد»[٨٠] «سمل الثياب»[٨١] «ليس بذي بتات»[٨٢]. دائم البحث عن طعام لزوجته وأطفاله الخمس «أبو خمس يطفن به صغار»[٨٣]. فالصيد عنده ليس هواية وإنما وسيلة للعيش حتى أصبح عند بعضهم احترافاً، فانماز بهذه الصفة رجال من الصيادين المهرة كالعكراش[٨٤] وابني غمار أو ابني عيّاذ[٨٥] والعامري[٨٦]، وعامر أخو الخضر[٨٧]، وابني يزيد بن مُهر، وابني زميع، وهيثم وعبد بن خالد، وابني قريع[٨٨].

أمّا وسائله للصيد، فهو «قليل التلاد غير قوس وأسهم»[٨٩] «وأهوى بمفتوق الغرارين مرهف»[٩٠] وكلابه «ضوارٍ ضمّرٍ»[٩١] وقترته التي يموهها بمختلف الأشكال حتى لا تعرفها الحمر فيخاتلها ليخدعها ويوقعها في مراده.

وإذا تتبعنا هذه الصور بشيء من التفصيل، فسنجد انه صوّر الصيّاد بثيابه المتسخة يختبيء للحمر بين صفائح الصخور فلا يكاد يبدو منه شيء ينتظرها بصبر نافذ وشوق كبير لرؤية دمائها تسيل فتدخل السرور على أطفاله الخمس الذين يتضورون جوعاً وهم يطوفون حوله يطلبون منه ما يسد الرمق وأصواتهم تلاحقه في بحثه عن الصيد السمين:

فوافقهنّ أطلسُ عامــــريٌّ ... بطيُّ صفائحٍ مُتَسانــداتِ

أبو خمسٍ يُطِفْنَ به صِغــارٍ ... غَدَا منهنَّ ليس بذي بَتَاتِ[٩٢]

وحينما تبتعد هذه الحمر عن المكان الذي يتوقع الصيّاد أن تأتي منه يشعر بحزن

٧٩- الديوان، ٧٠.
٨٠- الديوان، ٨٣.
٨١- الديوان، ٢٦٥.
٨٢- الديوان، ٧٠.
٨٣- الديوان، ٧٠.
٨٤- الديوان، ٩٥.
٨٥- الديوان، ١٨١.
٨٦- الديوان، ٧٠.
٨٧- الديوان، ١٨٢.
٨٨- الديوان، ٤٤١، ٤٤٢.
٨٩- الديوان، ١٨٣.
٩٠- الديوان، ٣٠٢. مفتوق الغرارين : حديد الشفرتين.
٩١- الديوان، ٢٦٥.
٩٢- الديوان، ٧٠.

وآلام ممضة من الحسرة على فوات الفرصة:

وصدّتْ صدوداً عن ذَريعَةِ عَثْلَبٍ ولا بْنَيْ غمارٍ في الصُّدُورِ حَزَائِزُ [٩٢]

أمّا حين تخطىء سهامه الصيد وتفرّ منها هاربة بعيداً مخلفة وراءها الألم والخيبة والمرارة في نفسه وقلبه، يعود الصيّاد أدراجه وسط مشاعر من الحزن والخزي من أطفاله الذين ينتظرونه وقد تركهم نهباً للجوع والعراء:

فسدّد إذ شَرَعْنَ لهنّ سَهْماً يَؤُمُّ به مقاتلَ باديـاتِ

فلهْفَ أمّه لما تولّتْ وعَضٌ على أناملِ خائبـاتِ

وهن يُثِرْنَ بالمعْزَاءِ نَقْعاً ترى منه لهنّ سُرَادقـاتِ [٩٣]

ويبدو أن صيّاد الشماخ قد رافقه الفشل في كثير من رحلاته فقد عض أنامله كثيراً وهو يرى الحمر الوحشية تفر أمامه تاركة وراءها الغبار الكثيف والحسرة والندم؛ يقول يوسف خليف: «ومع الحمار نرى الصيّاد بسهامه الزرق الحادة متربصاً به عند الماء في انتظار وروده ،وأمّا مع الثور فنرى الصيّاد بكلابه الغضف السريعة المدرّبة على الصيد، وفي الحالتين ينتهي الصراع دائماً بنجاة الحيوان خضوعاً لما استقر عليه التقليد الفني القديم من الإبقاء على حياة الحيوان ما دام المجال مجال تشبيه الناقة به حتى يستقيم للشاعر وجه الشبه الذي يقصد إليه من القوة والسرعة والصبر على الشدائد والقدرة على مفاداة الخطر ...»[٩٤].

لقد كان الفشل والخيبة والمرارة غالباً من نصيب الصيّاد رغم أسلحته التي أحسن إعدادها، فسهامه إذا أصابت صيداً فإنه لا محالة ميت، فرميته ليس لها دواء، وهي مرهفات حادة الطرفين، مزينة بأشكال مختلفة من الريش بحيث تبدو قاتمة اللون حوافها زرقاء ورؤوسها مدببة حمراء من دماء الهاديات، ويمازج الشماخ بين هذه الألوان بريشة الفنان المبدع :

٩٢- الديوان، ١٨١.

٩٣- الديوان، ٧١.

٩٤- يوسف خليف، ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص١٧٦. وانظر كتاب الحيوان للجاحظ، ٢١/٦.

مُطِلاً بِزُرْقٍ ما يُدَاوَى رَمِيُّهـــا وصفراءَ من نَبْعٍ عليها الجلائـزُ[٩٥]

وحينما تخرج هذه السهام من القوس وترتطم بأي جسم آخر فإنها تخرج شرراً كالزناد بحيث يضيء في الصباح كأنه نيران عرفج.

بِزُرْقِ النَّواحي مُرْهَفَاتٍ كأنَّما توقُّدُهَا في الصُّبْحِ نِيرَانُ عَرْفَجِ[٩٦]

أمّا قوسه فقد تخيرها وتعب في إعدادها وتثقيفها بحيث جاءت صورة في الفن واشتهرت قوس الشماخ حتى أصبحت معلماً بارزاً من معالم فنه الشعري حيث يقول من ضمن قصيدة طويلة:

تَخَيَّرَهَا القوَّاسُ من فَرْعِ ضَالَـةٍ لَهَا شَذَبٌ من دونها وحواجِـــزُ

فما زَالَ ينْجُو كلَّ رطْبٍ ويابِـسٍ ويَنْغَلُّ حتى نالَها وهْوَ بَـــارِزُ

فمظَّعَهَا عامَيْنِ ماءَ لِحَائِهَـــا ويَنْظُرُ منها أيُّها هُوَ غَامِـــزُ

أقامَ الثِّقافُ والطَّرِيدةُ دَرْأَهَـــا كما قوَّمتْ ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ[٩٧]

فهذه القوس قد أعدّها إعداداً جيداً من شجر النبع واستعمل الثقاف في تهذيبها وتقويم ما اعوج منها بعد أن بذل جهداً في اختيارها من بين فروع الأشجار الكثيفة وتركها عامين تتشرب ماء لحائها. ووصفها في مكان آخر بقوله:

بحضرَتِه رامٍ أعدَّ سَلاجِمــــاً وبالكف طوْعُ المِرْكَضَيْن كتــومُ[٩٨]

فهي قوس منقادة الجانبين لا صدع فيها ولا ندوبٌ بل هي ملساء قوية شديدة القذف، وأميل في شرح كلمة كتوم إلى معنى أنها لا صدع فيها، بدلاً من معنى أنها لا ترن إذا انبضت كما جاء في شرح الديوان وقد أبدع الشاعر في وصف قوسه حينما قال:

قَذُوفٌ إذا ما خالط الظَّبْيَ سَهْمُهَا وإنْ رِيغَ منها أسْلَمَتْهُ النَّواقِـزُ[٩٩]

فالظبي هنا إن لم يمت بسهامها مات هلعاً بحيث لا يقدر على المشي من شدة الخوف فيسقط بين يدي الصيّاد. ويعجبه صوتها حين يشد أوتارها فيشبهه بأصوات الجمال المتعاركة، يقول:

٩٥- الديوان، ١٨٣. الصفراء: القوس، النبع: شجر أصفر وهو أجود ما تتخذ منه القسي.

٩٦- الديوان، ٩٣.

٩٧- الديوان، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦.

٩٨- الديوان، ٣٠٢. السلاجم: النصال الطويلة.

٩٩- الديوان، ١٩٢. النواقز: القوائم.

إذا نَفَّرُوها بالأبَاهيمِ جَرْجَــرَت   عَجيجَ الرَّوَايَا من عُرُوكِ الكَرَاكِـرِ [100]

ومن وسائله للصيد أيضاً الكلاب المدرّبة الضارية التي تطارد الفريسة بلا تعب ولا كلل، مهرتة الاشداق تطوّق أعناقها بالأطواق، تغدو مبكرة بحثاً عن الصيد السمين.

فغدا بها قُبُاً وفي أشْدَاقِهـــــا   سَعَةٌ يُجَلْجِلُ حَضْرُها الأشْدَاقَـــا

يرجُو ويأمُلُ أنْ تصيدَ ضِــرَاؤُه   يُوفِي النَّجَاءَ يُبَادِرُ الإشْرَاقَـــا [101]

أمّا قدرة الصيّاد على الصيد فتبدو من خلال الصور المتلاحقة التي يصور فيها الشاعر مهارة هؤلاء الصائدين في الرماية:

ولو ثَقِفَاهَا ضُرِّجَتْ من دِمَائِهـا   كما جُلِّلتْ فيها القِرَامَ الرَّجائِـزُ [102]

فابنا غمار لو صادا هذه الحمر الوحشية للبست ثوباً من دمائها، أمّا عامر أخو الخضر فكأن ما يرميه منها ميت لا يتحرك لحسن دقته في الرمي بحيث يختار مكان الرمية.

وحلأها عن ذِي الأرَاكَةِ عَامِــرٌ   أخُو الخُضْرِ يَرْمِي حيثُ تُكْوى النَّوَاحِزُ

قليلُ التلادِ غير قوسٍ وأسْهُمٍ   كأنَّ الذي يُرْمي من الوحشِ تَـــارِزُ

مُطلاً بِزُرْقٍ ما يُدَاوَى رَمِيُّهـا   وصفراءَ من نبعٍ عليها الجلائــــزُ [103]

بل إنّ الحمر الوحشية لتشعر أحياناً بوجود الصيّاد على الرغم من أنه كارز في مكانه ومختبيء في قترته لا يظهر منه شيء فتحس به وتنفر بسرعة مبتعدة عن الماء:

فلمّا رأيْنَ الماءَ قد حالَ دُونَـهُ   زُعَافٌ لدى جنْبِ الشَّرِيعةِ كَـارِزُ [104]

جـ- الشاعر والآخرون :

وردت في شعر الشماخ صور تبرز شخصية الشاعر وطموحه واعتداده بنفسه وصبره وعشقه وحزنه، كما جاءت كثير من الصور في الديوان تبيّن موقف الشاعر من الآخرين وإعجابه بممدوحه واعتزازه بقومه وكرهه لأعدائهم وأعدائه، وحبه لأصدقائه، وسأحاول تسليط الضوء على بعض هذه الصور، لا لأنها تمثل شخصية الشاعر فقط بل لأنها صفات جيدة كانت تسود مجتمع الشاعر.

١٠٠- الديوان، ٤٤١. الأباهيم: جمع ابهام، جرجرت: صوتت، الروايا: الابل تستقي الماء، العروك: الضاغط، نفزها: حركوها.

١٠١- الديوان، ٢٦٥.

١٠٢- الديوان، ١٨٢.

١٠٣- الديوان، ١٨٢، ١٨٣. تارز: اليابس الذي لا يتحرك.

١٠٤- الديوان، ١٩٣.

شخصية الشاعر :

في معرض ردّه على الرّبيع بن عَلْبَاءَ السّلمي[105]، ينبّه الشماخ خصمه ويهدده، ويذكره بأنه من بيت مجد وعز من بني ذبيان، فيقول:

إنّي امرؤٌ من بنيْ ذُبيانَ قد عَلِمُوا   أحْمِي شَرِيعَةَ مَجْدٍ غَيْرِ مَوْرُود
أنا الجِحَاشِيُّ شَمَاخٌ وليس أبِــي   بِنِخْسَةٍ لِنَزِيعٍ غير مَوْجُـود[106]

فمهمة الشاعر بين قومه مهمة كبيرة للمحافظة على أمجادها وحماية حماها ويصور الشاعر نفسه بأنه حصان السبق لهذه القبيلة:

فاجْرُوا الرِّهانَ فإنّي ما بقيتُ لكم   غَمْرُ البَدِيهةِ عَدَاءُ القَرَادِيـدِ
مُحَاذِرُ السَّوْطِ خَرَّاجٌ على مَهَـلٍ   من الأضَامِيمِ سَبَاقُ المَوَاخِيـدِ[107]

فهو كالحصان القوي القادر على تخطّي الصعاب مهما كانت، والفائز دائماً في السباق.

ويصوّر نفسه الأبيّة التي لا ترضى الضيم ولا تقبل السكون على غبن فيقول:

ولستُ إذا الهُمُومُ تَحَضَّرَتْنِـي   بأخْضَعَ في الحوادثِ مُسْتَكِيـنِ[108]

فإذا ما أظلته الهموم وأثقلت كاهله الأحزان لم يستكن لها ولم ييأس، بل يحاول أن يتجاوزها ويخرج منها إلى ما هو أفسح وأرحب:

ولمّا رأيتُ الأمر عَرْشَ هَوِيَّـةٍ   تسلّيْتُ حاجَاتِ الفؤادِ بِشَمَّـرا[109]

ويقول :

على مثلها أقْضِي الهمومَ إذا اعترَتْ   إذا جَاشَ همُّ النَّفْسِ منها ضَمِيرُها[110]

والشمّاخ مع قدرته على تخطّي الصعاب، وقوة تحمله لها، يستخدم في الأمور الصعبة حكمته وعقله ويوازن بين الأمور ليختار منها ما يراه صحيحاً، حيث يقول:

ومَرْتَبَةٍ لا يُسْتَقَالُ بها الـرَّدَى   تَلاَفَى بها حِلمِي عن الجهلِ حَاجِزُ[111]

لقد كان حلمه حاجزاً له من أن يقع في الجهل أو في هذا الأمر المهلك. ودائماً تختار

١٠٥- الديوان، ١١١.
١٠٦- الديوان، ١١٩، ابن نخسة: بكسر النون: ابن الزنية، النزيع: الغريب عن القبيلة.
١٠٧- الديوان، ١٢١.
١٠٨- الديوان، ٣٢٢.
١٠٩- الديوان، ١٣٢.
١١٠- الديوان، ١٦٩.
١١١- الديوان، ١٧٤.

عزيمته وإرادته القوية أحد الأمرين بدون خوف أو تردد، حيث يقول:

وكنتُ إذا ما شُعْبَتَا الأمْرِ شَكَّتَا — عَزَمْتُ ولم يَحْبِلْ همُومي إبَاضُها

ولم يُسْلِ أمراً مثلُ أمْرِ صَرِيمةٍ — إذا حاجةٌ في النفْس طالَ اعْتِرَاضُها[112]

أمّا جلده وقوة صبره على لواعج الشوق فتبدو في قوله :

عَزَمَ التَّجَلُّدَ عن حبيب إذْ سَلا — عنه فأصبح ما يَتُوقُ مَتَاقـا[113]

ويستغرب من هذه المرأة التي تركته قبل أن تعرف أخلاقه وحُسن عشرته، فيقول:

ولم تدرِ ما خُلقي فتعلم أنـني — لدى مُستقرُّ البيت أُنعِمُ بالها[114]

ويعطي صورة أخرى لقوة احتماله وصبره على الأذى فيقول:

أجَامِلُ أقواماً حياءً وقـد أرَى — صُدُورَهُمُ تَغْلِي عَلَيَّ مِرَاضُهـا[115]

أمّا وفاؤه للآخرين من أحبّائه وأصدقائه فيظهر في تأكيده على هذا المعنى

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِهِ — لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعَـارِزُ[116]

وهو يتذكر وفاء الناس الذين وقفوا معه في الشدائد حينما بخل أخوه عن مساعدته

لمّا أثقل الدين كاهله ومدوا له اليد والمساعدة، فيبادلهم الوفاء بوفاء، فيقول:

لَقومٍ تَصَابَبْتُ المعيشةَ بعدَهـم — أعَزُّ عَليَّ مِنْ عِفَاءِ تَغَيُّـرا

تَذكَّرتُ لمَّا أثْقَلَ الدَّينُ كَاهِلِـي — وَصَانَ يَزِيد ماله وتَعَـذَّرَا

رِجَالاً مضَوا مِنِّي فلستُ مُقَايِضاً — بهم أبداً من سائرِ النَّاسِ مَعْشَرا[117]

ويقول في مكان آخر:

فقد أتاني بأنْ قد كنتُ تغضبُ لي — وَوَقْعَة عنك حقّاً غيرَ إيـرَاقِ

فسوف يلقاهُ منِّي -إن بَقِيتُ له- — لاقٍ بأحْسَنِ ما يَلْقَى به اللاَّقِـي[118]

ويعجب أحياناً لصور الرجولة التي كانت سائدة في عصره، فيقول في إحدى

أراجيزه:

١١٢- الديوان، ٢١٤، ٢١٥. الأباض : الحبل.

١١٣- الديوان، ٢٦٢.

١١٤- الديوان، ٢٨٨.

١١٥- الديوان، ٢١٥.

١١٦- الديوان، ١٧٣. معارز : منقبض عنه.

١١٧- الديوان، ١٣١. العفاء: الشعر الأبيض.

١١٨- الديوان، ٢٥٧، ٢٥٨. إيراق : تهديد ووعيد.

أرْوَعُ خرّاجٌ من الدّوِيّـــاتْ
يَسْرِي إذا نامَ بَنُو السَّرِيّـــاتْ
يَبيتُ بَيْنَ شُعَبِ الحَارِيّـــاتْ
جوّابُ ليْلٍ مِنْجَرُ العَشِيّـــاتْ [119]

الآخرون : أمّا صورة الآخرين في شعره فتبدو من خلال تصويره لمن يمدحهم أو يهجوهم مبرزاً الصفات السائدة في مجتمعه.

الممدوح : الشماخ غير مكثر من شعر المدح، ولا يتجاوز عدد الممدوحين أربعة، وربما كان لظروف حياته واهتمامه برعاية مصالحة وعدم الاتكاء على التكسب بالشعر، لعل في هذه الأسباب ما يبرر قلة شعر المديح عنده، فهو الذي يقول:

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فَيُغنِـــى ... مَفَاقِرَهُ أعَفُّ من القُنُـــوعِ
يَسُدُّ به نَوَائِبَ تَعْتَرِيـــــه ... من الأيّامِ كالنُّهَلِ الشُّـــرُوعِ [120]

ومع ذلك فقد مدح عرابة بن أوس -رضي الله عنه-، فصوّره رجلاً ورث المجد كابراً عن كابر فهو من بيت عز ومجد:

في بيت مَأثُرةٍ عزٌّ ومكْرُمَـــة ... سبّاقُ غاياتِ مَجْد وابنُ سبّـــاقِ [121]

وقومه لا يجاريهم في الرفعة والكرامة أحد:

ومثلُ سَرَاةِ قومِك لم يُجَـارَوْا ... إلى رُبُعِ الرِّهَانِ ولا الثَّمِيـــنِ [122]

ومن الصفات التي أعجبته في عرابة، الكرم والسماحة والوفاء، حيث يصوّر ذلك بقوله:

ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ مِتْلافٌ أخُو ثِقةٍ ... جَزْلُ المواهبِ ذو قيلٍ ومِصْـداقِ [123]

وعرابة كما يقول عنه الشماخ:

١١٩- الديوان، ٣٧٤، ٣٧٥. منجر : شديد السوق للإبل.
١٢٠- الديوان، ٢٢١، ٢٢٢.
١٢١- الديوان، ٢٥٧. عرابة بن أوس، صحابي جواد من الأنصار، توفي نحو ٦٠ هـ.
١٢٢- الديوان، ٣٤٠.
١٢٣- الديوان، ٢٥٧.

غَدَاةَ وجدتُ بَحْرَك غَيْرَ نَــزْرٍ   مَشَارِعُه ولا كَدِرِ العيـــــــونِ [124]

وهو المفرّج عن المكروب والمحتاج كربته:

أنتَ المجلّي عن المكروب كُربتَــــه   والفاتحُ الغُلَّ عنه بعد إيثـــاقِ

والشاعبُ الصدْعَ لا يُرْجَى تَلاؤُمه   والهمُّ تُفْرِجُه من بعد إغــــلاقِ [125]

كما صوّر الشماخ في مدحه أحد أبناء البادية الذين يكرمون الضيف وتتمثل فيهم معاني الفروسية والشهامة، على الرغم من أن لباسه وهيئته تبدو على غير مخبره فمظهره يمثل حياة البادية القاسية وما فيها من شقاء، أمّا مخبره فهو الكريم العفيف الغيور الفارس الشجاع، كقوله :

وأشْعَثَ قَدْ قَدَّ السِّفَارُ قَمِيصَــــه   وجَرُّ الشِّوَاءِ بالعَصَا غير مُنْضَجِ

دَعوتُ فلبَّاني على ما يَنُوبُنِــــي   كريمٌ من الفِتْيَان غير مُزَلَّـــجِ

فتىً يملأُ الشِّيزَى ويُرْوِي سِنَانَه   ويضربُ في رأسِ الكميِّ المُدَجَّجِ

أبَلُّ فلا يرضى بأدْنَى معيشـــةٍ   ولا في بُيُوتِ الحَيِّ بالمُتَوَلَّـــجِ [126]

وفي رجز الشماخ مدح لعبدالله بن جعفر بن أبي طالب[127]، حيث يبرز كرمه خاصة إذا ما طرق الأضياف في الليل بيته فيلقاهم بخير ما يلاقى به المضيف ضيفه من البشاشة وحُسْن الحديث وواجبات الضيافة، يقول :

إنك يا ابن جعفر خير فتـــى

ونعم مأوى طارقٍ إذا أتـــى

ورب ضيف طرق الحي سُـــرَى

صادف زاداً وحديثاً ما اشتهـى

ان الحديث طرف من القـــرى

ثم اللحافُ بعد ذاك في الـــذُّرا [128]

وهو في تصويره هذا لم يخرج عن الصور والمعاني التي كانت تسود مجتمعه.

١٢٤- الديوان، ٣٤٠.

١٢٥- الديوان، ٢٥٧.

١٢٦- الديوان، ٨٠، ٨١، ٨٢.

١٢٧- الديوان، ٤٦٧. ورد في التحقيق نسبتها إلى عبدالله بن جعفر بن محمد الصادق، ولا يعقل أن يكون الشاعر قد عاش في زمنه الذي يمتد إلى أيام الرشيد.

١٢٨- الديوان، ٤٦٧.

المهجو: وشعر الشماخ قليل في موضوع الهجاء وليس فيه ما يدلُّ على هجاء مقذع، ولا أرى في شعره صحّة ما يقوله أبو الفرج الأصفهاني «كان الشمّاخ يهجو قومه ويهجو ضيفه ويمنّ عليه بقراه»[١٢٩] وهو كما يبدو لا يتحرش بالناس ولكنهم إذا أساءوا إليه كان ردّه عليهم قاسياً، ويحذرهم من هجائه، كما ورد في قصيدته التي يهجو فيها الربيع بن علباء السلمي، حيث يبدو فيها أنه يدافع عن نفسه وعشيرته ولا يهاجمه بقوة، يقول الشمّاخ[١٣٠] :

فإن كَرِهْتَ هِجَائِي فاجْتَنِبْ سَخَطِي   لا يُدْرِكَنَّكَ تَفْرِيعِي وَتَصْعِيدي

فَالحقْ بِبَجْلَةَ نَاسِبْهُمْ وكُنْ مَعَهم   حتَّى يُعيرُوكَ مَجْداً غيرَ مَوْطُودِ

ويقلل من شأن عشيرة الربيع حينما يفتخر بنسبه وعشيرته، فيقول[١٣١]:

إنَّ الضِّرابَ بِبِيضِ الهِنْدِ عَادَتُنَا   ولا نُعَوِّدُ ضَرْباً بالجَلاَميدِ

وفي هذا الفخر بنفسه وبقومه إشارة إلى أن قوم الربيع لا يملكون أسلحة يدافعون بها عن أنفسهم وحماهم وأنّ الأسلحة الوحيدة لديهم هي الحجارة فهم عُزْل لا يحملون السلاح ولا يضطرون للدفاع عن أنفسهم لأنهم جبناء مهانون، وشبيه بقول الشماخ هذا قول الأعشى :

لسنا نقاتل بالعصى ولا نرامي بالحجارة[١٣٢]

وهي كناية عن فروسيتهم وتمكنهم من القتال بأدوات الحرب، وليسوا كالرعاة الذين لا يملكون سوى العصي والحجارة.

وقد صوّر الشماخ رجلاً في احدى أراجيزه فرسم له صورة تنضح بعبارات السخرية وسوء التصرف في المأكل والملبس والمجلس، فهو يأكل التمر بنواته وإذا جلس لا يستر فرجه ولا يراعي الأدب، وهو جبان لا يخدم القوم ولا يقوم بواجبات الرعاية والحماية، وهي في مجملها صفات يرفضها المجتمع ولا يتمنى أحد أن يتصف بها:

١٢٩- انظر: الأغاني، ١٨٧/٩.
١٣٠- الديوان، ١١٥، ١٢٢
١٣١- الديوان، ١٢٤.
١٣٢- ديوان الأعشى، ص١٥٩.

يسألها عن بَعْلها أيُّ فَتَى

خَبٌّ جَبانٌ وإذا جَاعَ بَكى

لا حَطَبَ القومَ ولا القومَ سَقَى

ولا ركاب القومِ إذا ضَاعَتْ بَغَى

ولا يُوَارِي فَرْجَه إذا اصْطَلَى

ويأكُلُ التَّمْرَ ولا يُلْقِي النَّوَى

كأنَّهُ غِرَارَةٌ مَلأى حَثَى [١٣٣]

والشماخ يرسم صورة لهذا النوع من الناس فيمعن في ابراز صفات الدناءة والسفه.

القوم : يردد الشماخ في أكثر من عشرين بيتاً من قصائد الديوان كلمة قوم أو ما هو في معناها وقد يطلقها على أبناء عشيرته، أو مجموعة من الناس، أو القبائل المعادية له، وهو شديد الاهتمام بالانتساب إلى قومه وعشيرته ويعد الانتماء إلى القبيلة شرفاً وحماية لها وله من الأذى، يقول [١٣٤]:

إنّي امرؤٌ من بني ذُبيانَ قد عَلِمُوا أحْمِي شَرِيعَةَ مَجْدٍ غَيْرِ مَوْرُودِ

مَعِي رُدَيْنِيُّ أقْوامٍ أَذُودُ بِهِ عن حَوْضِهِم وفَرِيصِي غَيْرُ مَرعُودِ

فهو لسان قومه المدافع عنهم والذائد عن حياضهم ويفتخر بقومه وكرمهم في مثل قوله [١٣٥]:

وإنّي لمن قومٍ على أن ذَمَمْتِهِم إذَا أَوْلَمُوا لم يُولِمُوا بالأَنَافِحِ

فهو من هؤلاء القوم الكرماء الذين لا يقدّمون لضيوفهم إلاّ الذبائح السمينة فلا يذبحون لهم ضعاف البهائم والصغير منها، ويرى الشماخ أن شرف الانتساب إلى العشيرة هي صفة حميدة حتى بالنسبة للمرأة التي يحبها فهي :

وسيطةُ قومٍ صالحين يكُنُّهَا من الحرِّ في دار النَّوى ظِلُّ هَوْدَجِ [١٣٦]

١٣٣- الديوان، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢. الغرارة : الجوالق. الحثى : حطام التبن.

١٣٤- الديوان، ١١٩.

١٣٥- الديوان، ١٠٧.

١٣٦- الديوان، ٧٤.

أمّا الفتاة القبيحة التي يهجوها فهي:

وإنّكِ من قومٍ تَحِنُّ نِساؤُهـــــم إلى الجَانِبِ الأقْصَى حَنَينَ المَنَائِـح[١٣٧]

فقد جمع في هجائه هذا كل نساء القبيلة المعادية له لتكتسب السمعة السيئة. ثم يصف مجموعة من الناس كانوا قد أحسنوا له ووقفوا معه، فيقول[١٣٨]:

لَقومٌ تَصَابَبْتُ المعيشةَ بعدَهــم أعَزُّ عَليَّ مِنْ عِفاءٍ تَغَيَّـــــرا

فهو لا يقصد بلفظة قوم هنا عشيرة كاملة أو قبيلة بعينها بل مجموعة من الناس الطيبين الذين وقفوا إلى جانبه ولو كانوا من قبائل متفرقة، وفي نفس هذا الاتجاه يكره بعض الناس دون أن يكونوا عشيرة بعينهم، فيقول :

أُجَامِلُ أقواماً حياءً وقـــد أرَى صُدُورَهُمُ تَغْلِي عَلَيَّ مِرَاضُهـــا [١٣٩]

وقوله :

وحَالَ دونَكِ قومٌ في صدورهــم من الضَّغِينَة والضَّبُّ البَلَابِيـلُ [١٤٠]

أما حينما يمدح شخصاً بشرفه ونسبه فإنه يعني بكلمة القوم الأهل والعشيرة مثل قوله:

ومثلُ سَرَاةِ قومِك لم يُجَـــارَوْا إلى رُبُعِ الرِّهَانِ ولا الثَّمِيـــنِ [١٤١]

ويبدو أنّ اهتمام الشاعر بأهمية الانتماء إلى القبيلة جعله يخاطب صاحباته بأسماء قبائلهن أو عائلاتهن فيكنيهن بابنة الأموي وابنة الضمري وابنة الراقي وبعضهن بالكنانية نسبة إلى عشيرتها، فيقول :

ألا تلكَ ابنةُ الأمَوِيِّ قالـــتْ أراكَ اليوم جسمُك كالرَّجِيـــعِ [١٤٢]

وقوله :

لَعَمْرِيَ لا أنْسَى وإنْ طالَ عَهْدُنا لقِاءَ ابنة الضَّمْرِيِّ في البلدِ الخالي[١٤٣]

وقوله :

١٣٧- الديوان، ١٠٨.

١٣٨- الديوان، ١٣١. وردت في الديوان «تصابَبْتُ» وأميل إلى ما ورد في اللسان (تصاببت). شبّه ما بقي من العيش ببقية الشراب.

١٣٩- الديوان، ٢١٥.

١٤٠- الديوان، ٢٧٢.

١٤١- الديوان، ٣٤٠.

١٤٢- الديوان، ٢٢٢.

١٤٣- الديوان، ٤٥٥.

كِنَانيةٌ إلاَّ أنَلْها فَإنَّهَـــــــا على النَّأْي من أهل الدَّلاَلِ المُوَلّـَجِ "[144]

فهي منسوبة إلى كنانة وقد يكون المقصود به هنا كنانة بن خزيمة الجد الرابع لرسول الله صلى الله عليه وسلم "[145].

أمّا بالنسبة إلى قبيلة ضمرة فلعلّ قبيلة ترجع إلى ضمرة بن أبي بكر بن عبد مناة بن كنانة[146] كما ذكرها في رجزه حينما قال :

خَوْدٌ من الظَّعَائِنِ الضَّمْرِيَّـــاتْ "[147]

١٤٤- انظر : حاشية الديوان، ٧٤.

١٤٥- الديوان، ٧٤.

١٤٦- الديوان، ٧٤. انظر شرح الديوان، ص٣٧١.

١٤٧- الديوان، ٣٧١.

الفصل الثاني

صورة الحيوان والنبات

الحيوان :

لقد جاء أكثر شعر الشماخ وصفاً لحياة الحيوان وتصويراً لنشاطه وحركاته، ولعلّ موضوع الوصف من أهم الموضوعات التي طرقها الشماخ في شعره، ومن أكثرها التصاقاً بطبيعته وحياته. فالشماخ -كما يبدو لنا من شعره- قد عاش جلّ حياته في رعي الإبل وتربيتها، وهو ابن تلك البيئة التي اعتمدت الحيوان أساساً في حياتها ومعيشتها وترحالها، فهو القائل[1]:

لَمَالُ المرءِ يُصلِحُه فيُغْنِـي ... مَفَاقِرَهُ أعَفُّ من القُنُـوعِ

يَسُدُّ به نَوَائِبَ تَعْتَرِيـه ... من الأيَّامِ كالنَّهَلِ الشُّـرُوعِ

وأهم حيوان رافق العربي في صحرائه، وجعله جسراً لهمومه وأحلامه وطموحه هو الجمل، وقد وصف الشماخ الناقة وذكر الإبل في مائة وأربعين بيتاً موزّعة في قصائد الديوان، وتشكل نسبة هذه الأبيات إلى مجموع شعره في الوصف ٣٦٪ تقريباً[2].

الناقـة :

وصف الشماخ الناقة وصفاً حسياً في غالبيته، فصوّر شكلها وجسمها، رأسها، وعنقها، وسنامها، ويديها، وذراعيها، ومناسمها، وذنبها، وصدرها، وجنبيها، وساقيها، وعينيها، ووجهها، وأسنانها، ولونها، وسرعتها، وقوة تحملها، وضخامتها وصلابتها وعمرها ولبنها، وانتهى إلى القول :

فكلُّ بَعيرٍ أحسنَ النَّاسُ نَعْتَـه ... وآخر لمْ يُنْعَتْ فِدَاءٌ لِضَمْـزَرَا[3]

وناقةُ الشماخ: «فتلا الذراعين»[4]، «صموت السرى»[5]، «هلواع الرواح»[6]، «غلباء،

١- الديوان، ٢٢١، ٢٢٢.

٢- انظر : صلاح الدين الهادي، الشماخ بن ضرار حياته وشعره، ص١٨٢.

٣- الديوان، ١٤٥.

٤- الديوان، ٨٣.

٥- الديوان، ٢٥٤.

٦- الديوان، ٢٦٣. هلواع: سريعة.

ركباء، علكوم مذكرة»[7]، «قوداء في نجب»[8]، «من الكوم المقاحيد»[9]، «لدفها صفصف»[10]، «كألواح الأران»[11]، وظهرها «كعلاة القين»[12]، «ترمي الغيوب بمرآتين من ذهب»[13]، «تكاد تطير من رأى القطيع»[14]، وهي عيرانة ذات إرقال وإعناق»[15].

ولم يكتف الشاعر بهذا التصوير الحسي لتفاصيل جسم الناقة بل استطاع أن يقدّم صوراً لحالة الناقة أثناء قطع الفلوات الواسعة، وقوة تحملها، ومعاناتها وحذرها الشديد وحنينها أثناء السفر، يقول الشماخ[16]:

وَحَرْفٍ قد بعثْتُ على وَجاهَـا　　تُباري أَيْنُقاً مُتَواتِـرَاتِ
تخالُ ظِلاً لَهنَّ إذا استَقَلَّـتْ　　بأَرْحُلِنا سَبَائِبَ تَالِيـاتِ
لهُنَّ بكل مَنْزِلَةٍ رَذَايَـا　　تُركْنَ بها سَوَاهِمَ لاغِبَـاتِ
تَرَى كِيرَانَ ما حَسَرُوا إذا مَـا　　أَرَاحُوا خلفهنَّ مُرَدَّفَـاتِ
ترى الطَّيْرَ العِتَاقَ تَنُوشُ منها　　عُيوناً قد ظَهَرْنَ وغَائِـراتِ
كأنَّ أَنينَهُنَّ بكلِ سَهْـبٍ　　إذا ارتحلتْ تجاوبُ نائِحـاتِ

وقوله :

والعيسُ داميةُ المَنَاسِمِ ضُمَّـرٌ　　يَقْذِفْنَ بالأسلاءِ تَحْتَ الأَرْكُـبِ[17]

إنها صورة معبّرة عن هذا السفر الطويل عبر الصحاري اللاهبة، والجدب والجفاف، والأرض الصلبة التي تأكل الأقدام فتصيبها بالوجى، والنياق في سيرها متتابعات كأن ظلالهن بقايا خرق بالية تعبث بها الرياح، وتمتد أيام الرحلة فيبدأ الضعف والهزال يصيب هذه الركاب الضامرة فتتساقط على الطريق، وتتأخر عن القافلة

٧- الديوان، ٢٧٣.
٨- الديوان، ١١٤.
٩- الديوان، ١١٦. الكوم المقاحيد: التي عظم سنامها مرتفع.
١٠- الديوان، ٢٧٣. لدفها صفصف: جوانبها ملساء مستوية.
١١- الديوان، ٣١٣. الأران: خشب يشد بعضه لبعض تحمل فيه الموتى.
١٢- الديوان، ٢٧٤، ٤٥٩. العلاة: السندان الذي يضرب الحداد عليه الحديد.
١٣- الديوان ٢٧٤.
١٤- الديوان، ٢٧٤.
١٥- الديوان، ٢٥٤. الإعناق: ضرب من سير الدواب والإبل. الإرقال: ضرب من الخبب. العيرانة: الناجية في نشاط.
١٦- الديوان، ٦٧، ٦٨. الحرف: الناقة الضامرة الصلبة، السبائب: الثياب الرقيقة. رذايا: الناقة المهزولة.
١٧- الديوان، ٤٢٩. الأسلاء: جمع سلى، وهي جلدتها الرقيقة التي تكون فيها ولدها.

فيقتلها الظمأ وتنوشها مناقير الطيور، فتستل الضوء من عيونها، وتتجاوب الأودية بأنينها وكأنها تجاوب نائحات على فقيد عزيز، هذه في الغالب صورة المعاناة للرحلة التي لا تجتاز مصاعبها إلاّ الناقة القوية الصلبة السريعة، التي تشبه في صلابتها الحمار الوحشيّ بقوة جسمه وسرعته في العدو، يقول الشماخ [١٨]:

فما وصلُها إلا على ذَاتِ مِـــرَّةٍ ... يُقَطِّعُ أعْنَاقَ النَّواجِي ضَرِيرُهَــا
جُمَاليَّةٌ في عِطْفِهَا صَيْعَرِيَّـــةٌ ... إذَا البازِلُ الوجْنَاءُ أرْدِفَ كُورُهَا
عَلَنْدَاةُ أسْفَارٍ إذا نَالَهَا الوَنَـى ... ومَاجَتْ بها أنْسَاعُهَا وضُفُورُهَــا
لَجُوجٌ إذا ما الآلَ آضَ كأنَّـــهُ ... أعَاصِيرُ زَرَّاعٍ بِنَخْلٍ يُثِيرُهَـــا
كأنَّ قُتُودِي فوق أحْقَبَ قَـارِبٍ ... أطاعَ لَهُ من ذِي نُجَارٍ غَمِيرُهَــا

كما شبَّهَ هذه الناقة بالنعامة في سرعتها حين قال :

هَلْ تُبْلِغَنِّي ديارَ الحيِّ ذِعْلِبَـةٌ ... قَوْداءُ في نُجُبٍ أمثالها قُـــودِ [١٩]

شبَّهَ الشماخ ناقته بالذعلبة، وهي النعامة الطويلة العنق والظهر، كما شبّهها بالظبية التي تركت وليدها الصغير بمكان بعيد فهي تسرع لتصل إليه قبل أن ينال منه الصائدون، حينما قال [٢٠]:

فبعثتُ هِلواعَ الرَّواحِ كأنَّهـا ... خَنْساءُ تتبع نائياً مِخراقـــاً

كما شبَّه سرعتها بالمطر السريع في شدته وانصبابه حينما قال [٢١]:

تَخْذِي يَدَاهَا ورِجْلاها على شَرَكٍ ... سَحُّ النَّجَاءِ بِهِ من بارقٍ بَـــاقِ

فمثل هذه الصحراء الواسعة وما فيها من ظمأ وجوع وحر شديد وحرارة لاهبة لا تقطعها إلاّ الناقة التي تشبه الحمار الوحشي في صلابته وسرعته والنعامة والظبية في سرعتهما، ولهذا فقد وصف الشماخ ناقته بصفات كثيرة، قد تنهض في مجملها لتصوير قوة الناقة وصلابتها ومن هذه الصفات، الحرف [٢٢]، ذات مرة [٢٣]، وجناء [٢٤]، علنداة

١٨- الديوان، ١٦٥، ١٦٦. ذات مرة: ناقة قوية. بعير ذو ضرير: إذا كان قوياً على السفر. صيعيرية: نشيطة. الغمير: النبت الصغير.

١٩- الديوان، ١١٤.

٢٠- الديوان، ٢٦٣. ناقة هلواع: سريعة.

٢١- الديوان، ٢٥٦. تخذي: تسرع. سح النجاء: سرعية كأنها تصب الجري صباً.

٢٢- الديوان، ٦٧، ٢٢٦. والحرف: هي الناقة الضامرة شبهت بحرف الجبل، وقيل سميت حرفاً لانحرافها من السمن إلى الهزال.

٢٣- الديوان، ١٦٥. ذات مرة: ناقة قوية.

٢٤- الديوان، ١٦٥. الوجناء: التامة الخلق، الغليظة لحم الوجنة.

أسفار[٢٥]، لجوج[٢٦]، العرمس الوجناء[٢٧]، عذافرة[٢٨]، دوسرة علكوم[٢٩]، ذات لوث عذافرة[٣٠]، جسرة[٣١]، ولا يكتفي بهذه الصفات بل يصوّر قوة تحملها بقوله :

جَمَالِيَّةٌ لو يُجْعَلُ السَّيْفُ غَرْضَهَا   على حَدِّهِ – لاستَكْبَرَتْ أنْ تَضَوَّرَا [٣٢]

كما يشبّه منسمها بالمحارة لصلابته[٣٣]:

لها مَنْسِمٌ مثلُ المَحَارةِ خُفُّهُ   كأنَّ الحَصَى من خَلْفِهِ خَذْفُ أعْسَرَا

وقوله [٣٤]:

كَأَنَّ حصى المَعْزَاءِ بين فُرُوجِهَا   نَوَادِي نَوىً رُضْخٍ أشِبَّ ارْفِضَاضُهَا

ويعطي الشماخ صوراً كثيرة للناقة مقترنة بعمرها، ألوانها، أو نجابتها أو هيئاتها، أو سرعتها، أو القسوة عليها، وغيرها من الصور التي سنحاول ابرازها.

أمّا ما يقترن من الصور بعمرها، فنجد القلوص[٣٥]، والبعير[٣٦]، والذعلبة[٣٧]، والسديس[٣٨]، واللقاح[٣٩]، والحيال[٤٠]، والبازل[٤١]، ونلاحظ أن جلّ اختياراته وصوره للناقة الشابة. كما نلاحظ اقتران صوره للناقة بلونها وخاصة الأبيض وهو اللون المفضّل -كما يبدو عند الشماخ-، فيصف ناقته بالأدماء[٤٢]، والهجان[٤٣] كأنها درة زهراء[٤٤]، وحين يرحل على هذه الناقة لا يظهر عليها شيء من التعب غير أن لونها لكثرة عرقها أثناء

٢٥- الديوان، ١٦٥. علنداة: هي ضرب من الشجر تشبه ناقة طويلة شديدة.

٢٦- الديوان، ١٦٦. اللجوج : المتمادية في نشاطها.

٢٧- الديوان، ٢١٢. العرمس: الصلبة الشديدة، وأصل العرمس: الصخرة شبهت الناقة بها.

٢٨- الديوان، ٢١٣. عذافرة: الصلبة العظيمة الشديدة.

٢٩- الديوان، ص٢٧٢. العلكوم: الشديدة الصلبة المجتمعة الخلق. الدوسرة: السفينة الضخمة.

٣٠- الديوان، ٣٢٢. ذات لوث: ناقة ذات قوة على السير. وعذافرة: صلبة شديدة أمينة وأنيقة المظهر.

٣١- الديوان، ٤٥٩.

٣٢- الديوان، ١٣٤. الغرض: الحزام، التضور: التلوي.

٣٣- الديوان، ١٣٨. خذف أعسر: الخذف: الرمي، الأعسر: الذي يعمل بيساره.

٣٤- الديوان، ٢١٣.

٣٥- الديوان، ١٠٤، ٢٦٢. وهي الناقة الشابة

٣٦- الديوان، ١٤٥.

٣٧- الديوان، ١١٤. الناقة السريعة والبكرة الحدثة.

٣٨- الديوان، ١٣٨، ٤٢٩. السن الذي بعد الرباعية.

٣٩- الديوان، ٢٤٥.

٤٠- الديوان، ٢٤٥.

٤١- الديوان، ١٦٥.

٤٢- الديوان، ٨٣.

٤٣- الديوان، ٢١٩، ٢٧٤.

٤٤- الديوان، ٢٧٥.

السفر الطويل قد تبدّل من الأبيض إلى الأسود، يقول [٤٥]:

ولا عيبَ في مكروهها غيرَ أنّــه　　　تبدّل جَوْناً بعدَ ما كانَ أزْهَــراَ

كما نلاحظ اهتمامه بهذا اللون في تشبيهه لناقته بالحيوانات الأخرى، فهو يختار من الحمر الوحشية: الأحقب، وهو الحمار الأبيض الحقوين - شبيهاً لناقته، حين يقول [٤٦]:

بناجيةٍ كأنَّ الرحلَ منهــــا　　　وقد قلقت من الضُّمر الضُّفُــورُ
على أصلابِ جابٍ أخـــدري　　　من اللائي تَضَمَّنَهُنَّ إيـــرُ

وقوله [٤٧]:

كأن قتودي فوق أحقب قــارب　　　أطاع له من ذي نجار غميــرها

وقوله [٤٨]:

كأن قتودي فوق جاب مطــرّد　　　من الحُقَبِ لاحتهُ الجدادُ الغــوارز

وقوله [٤٩]:

كأني كسوتُ الرَّحْلَ أحْقَبَ سَهْوَقاً　　　أطَاعَ له فِي رَامَتَيْن حَديــقُ

وقوله [٥٠]:

كأنَّ رَحْلِي على حَقْبَاءَ قاربــةٍ　　　أحْمَى عليها الأبَانَيْنِ الأرَاجِيـلُ

أمّا الصور المقترنة بالنجابة فنلاحظ منها الهِجَان [٥١]، والحَطُوط [٥٢]، والنُّجُب [٥٣]، والحُرْجُوج [٥٤]، ومن صفات النجابة قول الشماخ عن أذني ناقته [٥٥]:

وحُرّتينِ هِجانٍ ليس بينهمـــا　　　إذا هُما أشتأتا للسمع تمهيـلُ

وتعدُّ العرب البياض من الألوان هجاناً وكرماً [٥٦]. وتأبى الناقة النجيبة شرب الماء

٤٥- الديوان، ١٣٤.
٤٦- الديوان، ١٥٣.
٤٧- الديوان، ٢٤٥.
٤٨- الديوان ١٧٥.
٤٩- الديوان، ٢٧٥.
٥٠- الديوان، ٢٨٠.
٥١- الديوان، ٢١٩. الهجان: كرائم الإبل.
٥٢- الديوان، ٣٢٦. الناقة الحطوط : السريعة النجيبة.
٥٣- الديوان، ١١٤.
٥٤- الديوان، ٨٢. الحرجوج: الناقة السمينة الطويلة، الضامرة الوقادة القلب.
٥٥- الديوان، ٢٧٤.
٥٦- الديوان، ٢٧٤. انظر: شرح الديوان للبيت السابق.

الآسن وإن كان بها عطش، يقول الشماخ[٥٧]:

إذا وَرَدَتْ ماءً هدُوءاً جِمَامُــــهُ   أصَاتَ سَدِيساهَا به فَتَشَـــوَّرَا

وهي لا تحتمل ضرب السوط كغيرها من الإبل، فلا تلبث أن ترى السوط حتى تزداد سرعة ونشاطاً، يقول [٥٨]:

مَرُوحٍ تَغْتَلِي بالْبِيدِ حَــــرْفٍ   تكادُ تَطِيرُ من رَأْيِ القَطِيـــعِ

وقوله [٥٩]:

وتَقسِمُ طرفَ العَيْنِ شَطراً أمامها   وشَطْراً تَراهُ خشية السَّوْطِ أخْزَرَا

أمَّا الصفات التي تقترن بنشاط الناقة وسرعتها، فهي :

ذعلبة[٦٠]، ناجية[٦١]، صيعيرية[٦٢]، عجرفية[٦٣]، عاصف[٦٤]، لجوج[٦٥]، مِرْجَم[٦٦]، هلواع[٦٧]، معاجيل[٦٨]، مروح تغتلي بالبيد[٦٩]، هوجاء النجاء شملة[٧٠]، تخدي يداها ورجلاها[٧١]، كأنما يظعنَّ عن أهويات[٧٢].

وناقة الشماخ نشيطة قوية يحتاج راكباها إلى تسكينها بالإبساس والقرقرة خشية أن تلقي بهما على الأرض كما يقول الشماخ[٧٣]:

إذا ارْتَدَفَاهَا بعد طُولِ هِبَابِهَـــا   أبَسَّا بِهَا من خشيةٍ ثم قَرْقَـــرَا

وكأنَّ تحت جنبيها هراً أو ابن آوى ينشب مخالبه بها، فيثيرها مسرعة، كما يقول

٥٧- الديوان، ١٣٨.
٥٨- الديوان ٢٢٦.
٥٩- الديوان، ١٣٧. الخزر: النظر الذي كأنه في أحد الشقين.
٦٠- الديوان، ١١٤. الذعلبة : الناقة السريعة شبهت بالنعامة لسرعتها.
٦١- الديوان، ١٥٣، ٢٥٤. الناجية : السريعة.
٦٢- الديوان، ١٦٥. الصيعيرية : نشيطة لها اعتراض في سيرها.
٦٣- الديوان، ٢١٢. العرجفية من سير الإبل : إعتراض في نشاط.
٦٤- الديوان، ١٤٠.
٦٥- الديوان، ١٦٦. لجوج : متمادية في نشاطها.
٦٦- الديوان، ٢٢٥. المرجم: الجمل الشديد يرجم الأرض بخفيه لقوته وسرعته.
٦٧- الديوان، ٢٦٢. هلواع : سريعة
٦٨- الديوان، ٢٧٧.
٦٩- الديوان، ٢٢٦. تغتلي : تسرع.
٧٠- الديوان، ٢٤٤. الشملة : الخفيفة السريعة.
٧١- الديوان، ٢٥٦. تخدي: تسرع.
٧٢- الديوان، ٢٧٥. أهويات: جمع أهوية وهي الوهدة العميقة كالهوة يصفهن بالغاية في السرعة.
٧٣- الديوان، ١٤٤.

الشماخ[٧٤]:

كأنَّ ابنَ آوَى مُوثَقٌ تحتَ غَرضِهـا إذَا هُوَ لَمْ يَكْلِمْ بنَابَيْهِ ظفْـرَا

ويصوّرها الشماخ حين تدلج ليلاً مسرعة فتقطع الفيافي كأن يديها تصف لها كيفية هذا الإدلاج، فيقول[٧٥]:

إذَا ما أدْلَجَتْ وصَفَتْ يداهَـا لها إدْلاجَ لَيْلَةَ لا هُجُـوعِ

وعلى الرغم من قوة تحمّلها ونشاطها وسرعتها الزائدة، إلاّ أنّ الصحراء المرعبة وطول السرى والإدلاج قد بدا واضحاً في أجسام الإبل وعيونها وأخفافها، يقول[٧٦]:

كأنها وقدْ بَرَاهَا الأخْمَـاسْ
ودَلَجُ اللَّيْلِ وهَادٍ قَيَّـاسْ
وَمَرِجَ الضَّفْرُ ومَاجَ الأحْـلاسْ
شَرَائِجُ النَّبْعِ بَرَاها القَـوَّاسْ

أمّا عيونها فقد غارت من شدة الحر والهلاك، كما يقول [٧٧]:

خُوصَ العيونِ تَبَارَى في أزِمّتها إذا تَقَصَّدْنَ من حَرِّ الصَّياخيـدِ

وتغيرت من السمن إلى الهزال، وأصبحت عيونها غائرة تنوشها الطير وتنقر المتأخرات منها عن الركب، حيث يقول[٧٨]:

ترى الطَّيْر العِتَاقَ تَنُوشُ منها عُيوناً قد ظَهَرْنَ وغَائِـراتِ

أو قوله يصف ناقته وقد وصلت إلى أحد العيون بعد طول عطش وسفر:[٧٩]

وأضحَتْ على ماءِ العُذَيْبِ وعينُهَا كوقْبِ الصَّفَا جِلسِيُّهَا قد تَغَـوَّرَا

فكأن عينيها من شدة الهزال قد غارت فأصبحت كالنقر في الصخر.

وقد أصاب أخفافَها من شدة الحر وطول السرى على الأرض المعزاء، كما لا تُبقي سرعة السير لها جنيناً في أحشائها فتقذف بأجنّتها قبل كمالها، وناقته دامية

٧٤- الديوان، ١٣٦.
٧٥- الديوان، ٢٢٦.
٧٦- الديوان، ٣٩٩، ٤٠٠. الأحلاس : جمع حلس، وهو الكساء الذي تحت الرحل.
٧٧- الديوان، ١١٤.
٧٨- الديوان، ٦٨.
٧٩- الديوان، ١٤١.

تتشكى من كلومها، يقول[80]:

والعيسُ دَاميةُ المَناسِمِ ضُمَّـــرٌ يَقْذِفْنَ بالأسْلاءِ تحتَ الأرْكُـبِ

وقوله[81]:

إليكَ بعثتُ رَاحِلَتِي تشَكَّـــى كُلُوماً بعد مَقْحَدِهَا السَّمِيـنِ

أمّا حزامها والنسوع فقد تركت آثاراً فيها «من علوب النسعتين طروق»[82]، «وإذا غاطت الانساع فيها تزغمت»[83]، «وماجت بها أنساعها وضفورها»[84]. وقد تبدّل عرقها وصبغ لونها باللون الأسود «بعد ما كان أزهرا»[85]، «وكأن بِذِفْرَيَيْهَا كُحَيْلاً»[86]، فهي «نَضَّاخَةِ الذِّفْرَى»[87].

وهذه الصور التي آلت اليها ناقته تقودنا إلى العلاقة التي كانت بين الشاعر وناقته، فهي لا تخلو من القسوة أحياناً ، وتبدو لنا هذه العلاقة، من قول ابن أخيه «جبار بن جزء» في أرجوزته، إذ يصف عمّه الشماخ بقوله[88]:

رُبَّ ابن عَمٍّ لسليمى مُشْمَعِـلْ

يُحبُّه القومُ وتَشْنَاهُ الإبِـــلْ

فالإبل تكرهه لأنه يسوقها سوقاً عنيفاً، وتبدو هذه العلاقة في فلتات الكلمات التي تأتي ضمن صوره فهو يردد في أكثر من قصيدة صفة الحرف للناقة، وهي على اختلاف معانيها تعطي صورة لناقة هزيلة ضامرة، أضناها السفر والرحيل. كما في قوله[89]:

وَحَرْفٍ قد بعثْتُ على وَجَاهَـــا تُبارِي أَيْنُقاً مُتَواتِـــرَاتِ

فناقته -على الرغم من حفاها- تباري النوق الأخرى، وقوله «على وجاها» تلفت انتباهنا إلى قسوة المعاملة فهو لا يرحمها وعلى الرغم من حفاها يسوقها بشدة لكي تباري هذه النياق.

٨٠- الديوان، ٤٢٩.
٨١- الديوان، ٣٢٤. المقحد : السنام.
٨٢- الديوان، ٢٤٤. العلوب: جمع علب، وهو أثر الضرب وغيره.
٨٣- الديوان، ٢١٣. تزغم الناقة : صياحها وحدّتها.
٨٤- الديوان، ١٦٥.
٨٥- الديوان، ١٣٤.
٨٦- الديوان، ٢٢٥.
٨٧- الديوان، ٤٦٠.
٨٨- الديوان، ٣٨٩. مشمعل : سريع ماض نشيط.
٨٩- الديوان، ٦٧.

وفي البيتين التاليين يتّضح لنا لماذا تشناه الإبل، فهو يستمر في سوقها دون راحة، وإذا ما وقفت فهي لفترة قليلة كحسو الطير ثم تستمر في سيرها، يقول في ذلك[90]:

وشُعْثٍ نَشَاوَى من كَرًى عند ضُمَّـرٍ   أُنِخْنَ بِجَعْجَاعٍ قليلِ المُعَـــرَّجِ

قليلاً كحَسْوِ الطَّيْرِ ثم تقلَّصـــتْ   بنا كلُّ فتْلاءِ الذِّراعيْنِ عَوْهَــجِ

فالمسافرون عليها سكارى من قلة النوم وكثرة السفر.

أمَّا استخدامه السوط لضرب الناقة، فيبدو في قوله[91]:

وأدْمَاءَ حُرْجُوجٍ تَعَالَلْتُ مَوهِنــاً   بِسَوْطِيَ فارْمَدَّتْ فقلتُ لها عَجِ

وقوله[92]:

وإِنْ فَتَرَتْ بعد الهِبَابِ ذَعرتُهَــا   بأسْمَرَ شَخْتٍ ذَابِلِ الصدرِ مُدْرَجِ

وقوله[93]:

وتَقْسِمِ طَرْفَ العين شَطْراً أَمَامَهـا   وشَطْراً تَراهُ خشيةَ السَّوْطِ أخْزَرَا

وقوله[94]:

مَرُوحٍ تَغْتَلِي بالْبِيدِ حَـــرْفٍ   تكادُ تَطِيرُ من رَأْيِ القَطيــعِ

وقوله[95]:

وإِن ضُرِبَتْ على العِلاَتِ حطَّتْ   إليك حِطَاطَ هَادِيةٍ شَنُـــونِ

فهو يستخدم السوط لضربها كلما فتر نشاطها وتباطأت سرعتها حتى أصبحت تخاف من منظر السوط وتمشي موزعة النظرات بين رؤية الطريق ورؤية السوط، يحاول أن يستخرج ما فيها من نشاط لكي تسير بأقصى سرعة على الرغم مما بها من علاّت. ولا يعرف وقتاً للسير بل يسري بها ليلاً أو فجراً أو في وقت القيلولة، كما يقول[96]:

وإِنْ رَمَيْتَ بها في طَامِسٍ دأبَـتْ   إذا تَرَقْرَقَ آلُ بَعْدَ رَقْـــرَاقِ

٩٠- الديوان، ٨٢، ٨٣.

٩١- الديوان، ٨٤.

٩٢- الديوان، ٨٥.

٩٣- الديوان، ١٣٧.

٩٤- الديوان، ٢٢٦.

٩٥- الديوان، ٢٢٦. حطت : اعتمدت في سيرها على أحد شقي زمامها. الشنون: التي تكون بين السمنية والمهزولة.

٩٦- الديوان، ٢٥٤. الطامس: المكان البعيد الذي لا مسلك فيه.

وقوله[٩٧]:

إذا ما حَرَابِيُّ الظَّهيرةِ لم تَقِـلْ نَسَأْتُ بها صَعْرَاءَ طالَ امْتِعَاضُها

فالوقت وقتُ حر الظهيرة و «حر الصياخيد»[٩٨]، ومع ذلك يستخدم العصا والمنسأة ليجبرها على السير في هذا الوقت رغم امتعاضها، وأحياناً يسري بها مع الفجر، كقوله[٩٩]

ذعرتُ بها سربَ القَطَا وَهْوَ هاجدٌ وعينُ الفلاةِ لَمْ تُبعثْ رِيَاضُهَـــا

ويستفيض في وصف تألمها من النسوع التي تحزم بها، وكأني به يستعذب ألمها وبغامها، وفي ذلك يقول[١٠٠]:

عَلَنْدَاةُ أَسْفَارٍ إذا نَالَها الوَنَـــى ومَاجَتْ بها أنْسَاعُها وضُفُورُهَـــا

يَرُدُّ أَنَابِيبُ الجِرَانِ بُغَامَهَــــــا كما ارتدَّ في قَوْسِ السَّرَاءِ زَفِيرُها

وقد سُلَّ عنها الضِّغْنُ في كل سَرْبَخٍ له فَوْرُ قِدْرٍ ما تَبُوخُ سَعِيرُهَـــا

فلها صوت ألم يتردد في حنجرتها كأنه صوت قوس هزّت وترها الرياح، هذا الألم أفقدها حنينها وشوقها إلى ديارها، وكأنها في اضطرابها مرجل يغلي لا تنطفيء حرارته الشديدة، ويقول[١٠١]:

إذا غَاظَتِ الأَنْسَاعُ فيها تَزَغَّمَـتْ عُذَافِرَةٌ يُوفي الجَدِيلَ انْتِهَاضُهَا

تَشَكَّى كسَير رِجْله كُلَّما مَشَـــى عليها قليلاً عادَ فيها انْهِيَاضُهَــا

فهي تتألم من هذه الانساع التي تحز جسمها، فكأنها كسير كلما مشى على رجله المكسورة عاد الألم إليه ثانية. ولكنه لا يأبه لألمها وهو مستمر في سوقها حتى يستنفذ كل سرعتها وينسيها شدة السوق والضرب ما فيها من آلام النسعتين فلا تكاد تحس هذا الألم، حيث يقول[١٠٢]:

أَجَدَّتْ هِبَاباً عن هِبَابٍ وسامحتْ قُوَى نِسْعَتَيْها بعد طُولِ أَذَاهُمَـا

ورغم ما في حنينها من ألم وشوق وشكوى قد عبّر عنه الشاعر بصورة فنيّة حينما

٩٧- الديوان، ٢١٢. الصعراء: المائلة العنق من النشاط.

٩٨- الديوان، ١١٤.

٩٩- الديوان، ٢١٣.

١٠٠- الديوان، ١٦٥، ١٦٦. السراء: شجر تصنع منه القسي.

١٠١- الديوان، ٢١٣.

١٠٢- الديوان، ٢١٥.

ربط بين حالتين متشابهتين؛ حنين الناقة، وهديل الحمامة، حيث يقول[١٠٣]:

حَنَّتْ على سِكَّةِ السَّارِي فجاوبَهَا حَمَامَةٌ من حَمَامٍ ذاتُ أَطْــواقِ

كادتْ تُساقِطُني والرَّحلَ أنْ نَطَقَتْ حمامةٌ فدعتْ ساقاً على سَــاقِ

رغم كل هذا الحنين فإن الشاعر لم يلتفت لألمها فظلّ يعنّفها بالسوق الشديد حتى أنساها بإجهاده لها كل حنين «وقد سل عنها الضِّغْنِ»[١٠٤]، فلم تعد تخشى الألم، وأصبحت تفزع من صوت الحادي: [١٠٥]

وكادت على ذاتِ التَّنانير ترتمي بها القُورُ من حادٍ حَدَا ثم بَرْبَـرا

وتبدو إثرته لنفسه وعدم اهتمامه بحالة الناقة وما تعانيه واضحة في قوله[١٠٦]:

إذا بلَّغتِنِي وحَطَطَتِ رَحْلــي عَرَابَةَ فاشْرَقِي بِدَمِ الوَتِيــنِ

فهذه الناقة إذا ما أوصلته إلى ممدوحه فإنه لا يأبه - بعد ذلك - لهلاكها وما فيها من جروح وهزال، بل يدعو لها بالموت بعد أن أوصلته إلى المكان الآمن، وكأنه يفي بنذر أنذره إذا ما أوصلته إلى الممدوح أن يهدر دمها.

أمّا ما اقترن من الصور بهيئتها وحركتها فهي كثيرة، فحركة سيرها في الصحراء «عاصفاً تولي الحصى سمر العجايات مجمرا»[١٠٧]، تتطاير خلفها الحصى والحجارة كأنها «نَوَادي نَوًى رُضْخٍ أُشِبُّ ارفِضَاضَها»[١٠٨]، و «كأن الحصى من خلفه حذفُ أعسرَا»[١٠٩]، ويشبه حركة يديها أثناء سيرها بحركة يدي امرأة مدلّةٍ قد تشاجرت مع ابن ضرتها، حيث يقول[١١٠]:

كأنَّ ذِرَاعيْها ذِرَاعَا مُدِلَّــةٍ بُعَيْدَ السِّبَابِ حاولتْ أنْ تَعَــذَّرَا

فذراعا الناقة تشبه ذراعي امرأة لجوج تحرك يديها وذراعيها الطويلتين «ذراعا لجُوجٍ عَوْهَجٍ مُلْتَقَاهُمَا»[١١١]. ولا تكتفي ناقته بحركة ذراعيها بل إنّ لذنبها أثناء السير

١٠٣- الديوان، ٢٥٥، ٢٥٦.
١٠٤- الديوان، ١٦٦.
١٠٥ الديوان، ١٤١.
١٠٦- الديوان، ٣٢٣.
١٠٧- الديوان، ١٤٠. العجايات : جمع عجايا ، وهي عصب مركب فيه فصوص من عظام كأمثال فصوص الخاتم تكون عن رسغ الدابة. المجمر: الصلب الشديد المجتمع.
١٠٨- الديوان، ٢١٣. أشب: اشتد. ارفضاضها: تفرقها.
١٠٩- الديوان، ١٣٨.
١١٠- الديوان، ١٣٤.
١١١- الديوان، ٢١٤.

حركات «تلط به الحاذين طوراً»[112]، وتذب الذباب الأزرق الذي لصق بجلدها[113]، ويشبه ذنبها بعذوق النخل الممتلىء:[114]

خَطُور بِرَيَّانِ العَسِيبِ كَأنَّـــهُ   إهَانُ عُذُوق فوقهنَّ عُـــذُوقُ

أمّا عنقها فيتحرك مع حركة زمامها فيشبه بحركته ومرونته قضيب الخيزران أو الأفعى، حيث يقول[115]:

إذا عِيجَ منها بالجديل ثنتْ لـه   جِرَاناً كخُوطِ الخَيْزُرَان المَعَـوَّجِ

وقوله [116]:

وكُلهنَّ يُبَارِي ثِنْيَ مُطَّـــرِدٍ   كحيَّةِ الطَّوْدِ ولَّى غَيْرَ مطـرودِ

ويصور حركتها أثناء المشي فهي «تغالي برجليها»[117]، و «ذات إرقال وإعناق»[118]، وأقدامها «مُكْرَبَاتٌ في مَرَافِقِها»[119]، وأرجلها «فُتْلٌ صِيَابٌ مَيَاسِيـرٌ مَعَاجِيلُ»[120]، وحينما يركبها الشاعر تَصكُّ أسنانها فتخرج صوتاً كصوت الدجاج:

كأنَّ على أنيابِها حينَ يَنْتَحِـي   صِيَاحَ الدَّجاجِ غُدوةً حينَ بَشَّرا [121]

وهي تسير في القافلة بشكل متتابع «متواترات»[122]، وأحياناً تهوي «أزفلة شتَّى»[123]، كل منها تطارد غيرها بلا كلل ولا تعب. وتخال ظلال هذه النياق كأنها خرق بالية لعبت بها الرياح:

تخالُ ظلالَهنَ إذا استقلَّـتْ   بأرْحُلِنا سبائِبَ بالِيَـــــاتِ [124]

أمّا الصور المقترنة بألبانها فقد ربط الشاعر بين سمنتها وبين لبنها وحليبها،

-112 الديوان، 245.
-113 الديوان، 276.
-114 الديوان، 244. العسيب: عظم الذنب. الإهان: هو الشمراخ من شماريخ النخل. العذوق: وهو القنو من النخل.
-115 الديوان، 84.
-116 الديوان، 114. الطود: الجبل.
-117 الديوان، 313.
-118 الديوان، 254. الإرقال: ضرب من الخبب. الإعناق: ضرب من سير الدواب والإبل منبسط.
-119 الديوان، 277.
-120 الديوان، 277. صياب: لا تحيد عن القصد. مياسير: خفاف تلاين في مشيها، معاجيل: تعجل في السير مسرعة.
-121 الديوان، 144.
-122 الديوان، 67.
-123 الديوان، 114.
-124 الديوان، 67.

فإذا كانت الإبل سمينة فإن حليبها سيكون مدراراً «طيب الطعم حلواً غير مجهودِ»[١٢٥]،

وحينما يقلُّ حليب الناقة أو يخلو ضرعها من الحليب فإن ضرعها يستغيث بشحمها المنضود على ظهرها طرائق طرائق، فيفزع له ويلبي النداء، يقول الشماخ[١٢٦]:

إذا دَعَتْ غَوْثَها ضَرَّاتُها فَزِعَــتْ　　　أطْبَاقُ نِيءٍ عَلى الأثْبَاجِ مَنْضُـودِ

وكلما ارتفع سنام الناقة كانَ ذلك إشارة إلى طيب حليبها وسهولة حلبها، قال الشماخ في معرض هجائه لأحد الأشخاص:[١٢٧]

لا تَحْسَبَنْ يا ابْنَ عِلْبَاءٍ مُقَارَعَتِي　　　بَرْدَ الصَّرِيحِ من الكُومِ المَقَاحِيدِ

ومن الصفات التي تنهض بهذه المعاني عند الشاعر «مقحدها السمين»[١٢٨]، «المدفئات»[١٢٩]، و «حارك في قناة الصلب معدول»[١٣٠]، فكلها معانٍ تصور النياق السمينة المكتنزة شحماً ولحماً والممتلئة لبناً صريحاً إذا ما وجدت المرعى الخصب:[١٣١]

إنْ تُمْسِ في عُرْفُطٍ صُلْعٍ جَمَاجِمُـهُ　　　من الأسَالِيقِ عَارِي الشَّوكِ مَجْرُودِ

تُصْبِحْ وقد ضَمِنَتْ ضَرَّاتُها غُرَقـاً　　　من طَيِّبِ الطَّعْمِ حُلْواً غيرَ مَجْهُـودِ

١٢٥- الديوان، ١١٧. غير مجهود: أي أنه لا يمذق وكل لبن شد مذقه بالماء فهو مجهود.

١٢٦- الديوان، ١١٦. النيء: اللحم الذي لم ينضج، الأطباق: طبقات الشحم، الأعقاب: الطرائق يكون بعضها خلف بعض كأنها منضودة عقب على عقب، والمراد هنا طرائق الشحم على ظهر الناقة.

١٢٧- الديوان، ١١٦. المقاحيد: السمان، الكوم: التي عظم سنامها وارتفع.

١٢٨- الديوان، ٣٢٤.

١٢٩- الديوان، ٢٢٠.

١٣٠- الديوان، ٢٧٤. الحارك: مفصل ما بين الكاهل والعنق . معدول: معتدل السمنة.

١٣١- الديوان، ١١٧. العرفط: شجر من شجر العضاه.

الحمار الوحشي :

«قال الحطيئة في وصيته: أبلغوا الشمّاخ أنه أشعر غطفان. وهو أوصف الناس للحمير. ويروى أن الوليد بن عبدالملك أنشد شيئاً من شعره في وصف الحمير، فقال: ما أوصفه لها! إني لأحسب أن أحدَ أبويه كان حمّاراً»[١٣٢].

وقد تردد وصف الحمر في معظم قصائد الديوان وبلغ ما قاله في تصويرها نحو (١٧٢) مائة واثنين وسبعين بيتاً، أي بنسبة (٤٣٪) ثلاثة وأربعين بالمئة من مجموع شعر الوصف عنده[١٣٣].

ووَصفَ الشمّاخ الحمار بمصطلحات فنية من مثل كلمة جأب[١٣٤]، أحقب[١٣٥]، أخدريٌّ[١٣٦]، جأب مطرد من الحقب[١٣٧]، مسحاج[١٣٨]، أَحْقَبَ سَهْوَقاً[١٣٩]، أحقب قارباً[١٤٠]، جوناً رباعياً[١٤١]، مِصَكّ[١٤٢].

وكما يبدو من هذه الأوصاف فهو حمار قوي، غليظ، عضّاض، طويل الساقين، يضرب لونه إلى السواد المخطط بخطوط بيضاء عند بطنه، أو المشرّب باللون الأحمر. لقد رسم الشاعر من خلال هذه الأوصاف الإطار الخارجي لصورة الحمار، ولم يقف عند هذا الإطار بل صوّر صوراً كثيرة لحالات الحمار المختلفة ونفسيته التي تظهر من خلال غضبه وغيرته وزجله وبحثه الدائم عن الماء وخوفه من الصيّادين وتوجسه منهم وأسبغ على هذه الصور بعض الصفات والخصائص الإنسانية وما فيها من صراع بين المواقف، كما رسم صوراً لشراسته وطباعه ومطاردته للحمر الوحشية، ومعاناة الأُتن من بحثها الدائم عن الماء وما تلاقيه من قسوة وشراسة من الحمار الوحشي أثناء

١٣٢- البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، ج٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص١٩٦. وانظر الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، ج٩، دار الكتب العلمية ببيروت، ط١، ١٩٨٦، ص١٨٧.

١٣٣- انظر: صلاح الدين الهادي، الشماخ بن ضرار حياته وشعره، ص١٦٦، ١٦٧.

١٣٤- الديوان، ٦٨. الجأب: الغليظ من الحمر الوحشية.

١٣٥- الديوان، ٨٦. الأحقب: الحمار الذي في بطنه بياض.

١٣٦- الديوان، ١٥٣. الأخدري: منسوب إلى أخدر وزعموا أنّ أخدر فحل كان لكسرى أردشير فتوحش، واجتمع بعانات فضرب فيها فالمتولد منها يقال له: أخدري.

١٣٧- الديوان، ١٧٥.

١٣٨- الديوان، ٢٢٨. المسحاج: الحمار الوحشي العضّاض.

١٣٩- الديوان، ٢٤٥. السهوق: الطويل الساقين.

١٤٠- الديوان، ٢٢٦.

١٤١- الديوان، ٢٩٩.

١٤٢- الديوان، ٣٢٦. المصك : الحمار الوحشي القوي المجتمع الخلق.

الحمل.

ويرسم الشمّاخ بريشة الفنّان المبدع الأماكن التي ترعى فيها الحمر الوحشية ويحدد مواقعها فهي «ما بين الجناب ويأجج»[143]، أو «من اللاتي تضمنهن إير»[144]، أو «أطاع له في رامتين حدائق»[145]، أو «أطاع له من ذي نجار غميرها»[146]، فهذه الأرض مرابع الحمر الوحشية فيها عاشت واشتد عودها، وقد بدا أثرها واضحاً في نمو جسم الحمار فهو «أقب ترى عهد الفلاة بجسمه»[147]، و «صنيع الجسم من عهد الفلاة»[148]، و «ارتعى الوسمي»[149]، و «تربع من حوض .... نتاج الثريا»[150]، و «رعى بُهمى الدكادك»[151]، و «تربع ميث النير»[152]. وهو القائل[153]:

رعتْ بَارِضَ الوَسْمِيِّ حتى تَحَمْلَجَتْ   وطُيِّرَ عن أقْرَابِهِنَّ عَقِيــــــقُ

وتربعت أكناف القنان حتى إذا ما يبست هذه المرابع وجف عشبها وغارت عيونها واشتد الحر، بدأت رحلة البحث عن الماء، فيصوّر الشمّاخ ذلك قائلاً[154]:

فلمّا أن رأى القُرْيَانَ هاجَـــــتْ   ظواهرُها ولاحتْه الحَــــرُورُ
وأحنقَ صُلْبُهُ وطَوَى مِعَــــــاهُ   وكَشْحيْه كما طُوِيَ الحَصِيــرُ
دَعَاهُ مَشْرَبٌ من ذِي أبَــــــانٍ   حِسَاءٌ بالأبَاطِحِ أو غَديــــرُ

ويصوّر الشمّاخ اشتداد الحر ورحلة البحث عن الماء والخوف من الصيادين، حيث يبدو الحمار الوحشي في هذه الصور مشرفاً على مرتفع عالٍ تحيط به الأتن تنتظر أمره، وهو مطرق مفكر يقلّب الأمور ويختار الوقت المناسب للسير نحو الماء،

١٤٣- الديوان، ٨٦. الجناب: بكسر الجيم، موضع بعراض خيبر ووادي القرى، ويأجج مكان من مكة على ثمانية أميال.
١٤٤- الديوان، ١٥٣. إير، بكسر أوله جبل بأرض غطفان.
١٤٥- الديوان، ٢٤٥. رامتان: تثنية رامة، منزل بينه وبين الرمادة ليلة في طريق البصرة إلى مكة.
١٤٦- الديوان، ١٦٦.
١٤٧- الديوان، ٨٦.
١٤٨- الديوان، ٦٨.
١٤٩- الديوان، ٨٩.
١٥٠- الديوان، ص٨٧. حوض على وزن فعلى (بفتح الفاء)، موضع قيل في بلاد كلاب، وقيل ماء لهم.
١٥١- الديوان، ١٥٤. البهمى: النبت. الدكادك: ما تكبس واستوى من الرمل.
١٥٢- الديوان، ١٦٧، ميث: جع ميثاء، وهي الأرض السهلة. النير: بكسر النون، جبل بأعلى نجد.
١٥٣- الديوان، ٢٤٧. البارض: أول ما يبدو من النبات. الأقراب: جمع قرب وهو الخاصرة. العقيق: الشعر الذي يكون على المولود أثناء ولادته.
١٥٤- الديوان، ١٥٤. أبان جبل شرقي الحاجر فيه نخل وماء. القريان: جمع القرى: وهو مجرى الماء إلى الرياض.

وهو على أشد ما يكون من الحذر والحيطة، وكأنه يمارس والأتن طقوساً لاستدرار المطر والماء، كما يفعل الناس في لحظات انحباس المطر.

وتتكرّر معاني هذه الصور بأشكال وألفاظ مختلفة مثل قوله في وقوف الحمار على مرتفع يتدبر أمره وأمر الأتن [١٥٥]:

فظلَّ بها على شَرَفٍ وظَلَّـــــتْ   صِياماً حوله مُتَقَاليـــــاتِ

وقوله [١٥٦]:

يَظَلُّ بأعْلا ذِي العُشَيْرةِ صائِمــاً   عليه وُقُوفَ الفَارِسِيِّ المُتَــوَّجِ

وقوله [١٥٧]:

فظلَّ على الأشْراف يَقْسِمُ أمــرَه   أيَنْظُرُ جُنْحَ الليلِ أم يَسْتَثيرُها

وقوله [١٥٨]:

لهُنَّ صَلِيلٌ يَنْتَظِرْنَ قَضَــــاءَهُ   بِضَاحِي غَذَاةٍ أمْرَهُ وهْوَ ضَامِــزُ

وقوله [١٥٩]:

بِرَابِيَةٍ يَنْحَطُّ عنها مُعَشِّـــراً   ويَعْلُو عليها تارةً فيصُــــومُ
وَظَلَّتْ كأنَ الطيرَ فوق رءُوسها   صِياماً تُرَاعي الشَّمْسَ وَهْوَ كَظُومُ

هذه كلها صور متماثلة لبداية الرحلة وما يكتنفها من صعاب، وموقف القائد في بحثه عن المورد الآمن في الوقت المناسب، فهذه الإشارات الفنية التي يبدو فيها الحمار الوحشي حائراً مطرقاً مفكراً لا يتكلم ومتوجساً يدير طرفاً على حذر ويقسم أمره بين أن يسير بها إلى الماء أو ينتظر حتى يجنّ الليل، بينما الأتن صائمة عن الحركة والأكل وكأن على رأسها الطير، تنظر مرّة إلى الحمار الوحشي وأخرى إلى مغيب الشمس. إنها صور يمكن أن نتخيلها لشيخ القبيلة وهو مطرق يفكر بالرحيل -بعد أن أجدب المرعى وجفت عيون الماء- إلى موقع آمن وخصيب.

ويبدو أن الأتن قد تعوّدت على أن يقودها الحمار إلى المورد ليلاً، ولهذا فهي

١٥٥- الديوان، ٦٨.
١٥٦- الديوان، ٩٤.
١٥٧- الديوان، ١٦٨.
١٥٨- الديوان، ١٧٧. الضاحي من الأرض : الظاهر البارز. الضامز: الساكت.
١٥٩- الديوان، ٣٠١.

تنظر إلى الشمس بانتظار مغيبها «صياماً تراعي الشمس وهو كظوم»[١٦٠]. بينما الحمار يفكر في الأمر «أينظر جنح الليل أم يستثيرها»[١٦١]، و «لما رأى الاظلام بادره بها»[١٦٢]، و«إلى أن أجنّ الليل وانقض قارباً»[١٦٣].

ثم يصوّر لنا الماء وموقعه وصفاته، فيراه مرّة ماءً صافياً، ومرّة غير صافٍ ولكنه لحاجته إليه وشدة عطشه يتمنى وروده «أواجن طاميات»[١٦٤]، و «شرائع لم يكدرها الوقير»[١٦٥]، «صافٍ غديرها»[١٦٦]، و«مراكض حائر عذب معين»[١٦٧]، «ماء بغضور... فيه طموم»[١٦٨]، و «فيه جموم»[١٦٩]، و «ماء رَوَاء»[١٧٠]. أمّا ما يحيط بهذا الماء «له غارة لفاء»[١٧١]، أو كما يقول الشمّاخ[١٧٢]:

عليها الدُّجَى مُسْتَنْشَآتٍ كأنُّهـــا هَوادِجُ مشدودٌ عليها الجَزَاجِـــزُ

ويتربص الموت في نواحيه، حيث يقول[١٧٣]:

فأوْرَدَها معاً مـــــــــــاءً رَوَاءً عليه الموتُ يُحْتَضَرُ احتِضَـــارًا

وتصل الحمر إلى الماء متعبة بعد أن ساقها بشيء من القسوة لاستخراج أقصى سرعة، بينما ترمحه بحوافرها، حيث يقول[١٧٤]:

يَزُرُّ القَطَا منْهَا ويُضْرَبُ وجْهُــه بمُخْتَلِفَاتٍ كالقسيّ النَّوَاتِـــرِ

وقوله[١٧٥]:

وكمشها ثبْتُ الحِضَارِ مُـــلازمٌ لما ضاعَ من أدْبَارِهِنَّ لَــزومُ

١٦٠- الديوان، ٣٠١.
١٦١- الديوان، ١٦٨.
١٦٢- الديوان، ١٧٩.
١٦٣- الديوان، ٣٠١.
١٦٤- الديوان، ٧٠. أواجن: متغيرات الطعم واللون. طاميات: ممتلئات.
١٦٥- الديوان، ١٥٦. الوقير: الغنم السائمة الكثيرة بما فيها من الكلاب والحمير وغيرها.
١٦٦- الديوان، ١٦٨.
١٦٧- الديوان، ٣٢٨. مراكض حائر: المكان المطمئن الوسط المرتفع الحروف يتحير فيها ماء السيل.
١٦٨- الديوان، ٣٠١.
١٦٩- الديوان، ٣٠٢. جموم: كثرة.
١٧٠- الديوان، ٤٤٥.
١٧١- الديوان، ١٦٨.
١٧٢- الديوان، ١٧٩. الدجى: جمع دجيه وهي الصوف الأحمر، والدجية: قترة الصائد. الجزاجز: خصل العهن والصوف المصبوغة.
١٧٣- الديوان، ٤٤٥.
١٧٤- الديوان، ٤٤١. القطا: جمع قطاة وهي موضع الردف. النواتر: القسي التي تقطع وترها لصلابتها.
١٧٥- الديوان، ٣٠١. كمشها: اعجلها واشتد في سوقها. ثبت الحضار: ثابت العدو مستقيمة.

ويظهر حزم الحمار وإمرته وشراسته من خلال هذه الصور فهو «يعضّ على ذوات الضِّغن منها»[176]، و «أضر بمقلاة كثير لغوبها»[177]، و «أضر بخانقات»[178]، و «لنابيه في أكفالهن كلوم»[179].

وفي صور كثيرة يرسمها الشاعر تبدو لنا شخصية الحمار الوحشي وطباعه، فهو إذا ما «أقلقه هم دخيل ينوبه»[180]، فإنه يظلُّ «صائماً عليه وقوف الفارسي المتوج»[181]، و «يقسّم أمره»[182]، و «هو ضامز»[183]، و «يدير طرفاً على حذر توجّسه كثير»[184]، حتى إذا ما وصل إلى قرار «انقضّ قارباً»[185] يحدوها «برجع من نهاق»[186]وقد أوردها «تقريباً وشداً»[187]، و «كما يحدو قلائصه الأجير»[188] أو يشلّها «كما شلّ إجمال المصلىّ أجيرها»[189] حتى إذا ما وصل إلى الماء «جال بهن من خيفة الموت والهاً»[190]، و «خاض أمامهن الماء»[191]، و «فلما أن تغمّر صاح فيها»[192]، وولت هاربة على عجل من أمرها وولى العير خلفهن «كأنما يلهَبُ في آثارهن ضريم»[193].

أمّا الصيّاد المتربص بهن فإنه قلّما كان يظفر بشيء من الغنيمة، وقد تكون هذه النتيجة هي المعادل الموضوعي للحمار الوحشي الذي يشبّه به الشاعر ناقته، فهو لا بدّ أن يكون حذراً قوياً سريعاً ينجو من الأخطار المحدقة به.

أمّا أثر الطراد وملاحقة الصائدين له ومطاردته للحمر الوحشية، فقد بدت

١٧٦- الديوان، ٦٩.
١٧٧ الديوان، ٩٠. المقلاة: التي يموت أولادها. لغوبها: لعابها.
١٧٨- الديوان، ٢٢٨. خانقات: خنقت الدابة تخنق بيديها إذا ضربت بهما الأرض من النشاط.
١٧٩- الديوان، ٣٠١. أكفالهن: جمع كفل وهو العجز.
١٨٠- الديوان، ٣٠٠.
١٨١- الديوان، ٩٤.
١٨٢- الديوان، ٣٠٠.
١٨٣- الديوان، ١٧٧. الضامز: الساكت.
١٨٤- الديوان، ١٥٦.
١٨٥- الديوان، ٣٠١.
١٨٦- الديوان، ١٩٩.
١٨٧- الديوان، ١٥٦.
١٨٨- الديوان، ١٥٤.
١٨٩- الديوان، ١٦٨. المصلّي: السابق المتقدم.
١٩٠- الديوان، ٤٤١.
١٩١- الديوان، ١٥٦.
١٩٢- الديوان، ١٥٧.
١٩٣- الديوان، ٣٠٣.

آثارها واضحة في جسمه وحركاته كما يصف الشّماخ ذلك .

كأنَّ قتودي فوق جأب مطـــردٍ من الحُقبِ لاحتهُ الجِدادُ الغَوَارِزُ [194]

وقوله [195]:

يُطَرِّدُ عَانَاتٍ ويَنفِي جِحَاشَهَـــا كَمَا كَانَ شُذَّانَ البِكَارِ فَتِيـــقُ

حتى أصبح من كثرة ملاحقته لها طاوياً ضامراً :

فقَدْ لَحْقَ منه البَطْنُ بالصُّلبِ غَيْرَةً له حين يَسْتَوْلِي بِهِنَّ نَهِيـــقُ [196]

ويصوّر الشمّاخ هذه المطاردة بقوله[197]:

فصددْنَ عنه إذْ وَحِمْنَ عَـــوَاذِلاً حتى استَمَرَّ وأنْكَرَ الأخْلاقَـــا

يَرْمَحْنَه بَعْدَ اللِّمَامِ أوَابِيـــاً شُمُساً فقدْ أَحْنَقْنَهُ إِحْنَاقَـــا

فهو بعد أن وسقت له الأتن وحملت منه دون أن يغرم شيئاً بدأت بالابتعاد عنه، ولما حاول الاقتراب رمحته بحوافرها حتى أثارت غضبه وسخطه عليها. والحمار دائماً شبقٌ لا يقف عند حدٍ ويتعرض للضرب منها :

إذا ما اسْتَافَهُنَّ ضربْنَ منـــه مكانَ الرُّمحِ من أنْفِ القَدُوعِ [198]

أمّا الأتن فقد صوّرها الشمّاخ في مختلف الحالات، وكأنها نساء القبيلة فهي «صياماً حوله متفاليات»[199]، «حصان الفرج»[200]، «صَوَتْ منهن أقراط الضروع»[201]، «مدلات يردن النأي منه»[202]. «فصددن عنه إذا وحمن عواذلاً»[203]، «وَحِمَت على أن قد يَقَرُّ بعينها»[204]. وكأنه بهذه الصفات يحاول أنسنة الأتن.

كما صوّر الشمّاخ هذه الأتن واقفة تنتظر أوامر الحمار صامتة «تراعى الشمس

١٩٤- الديوان، ١٧٥.

١٩٥- الديوان، ٢٤٦.

١٩٦- الديوان، ٢٤٩.

١٩٧- الديوان، ٢٦٨.

١٩٨- الديوان، ص٢٢٩. القدوع: الفحل.

١٩٩- الديوان، ٦٨.

٢٠٠- الديوان، ٣٦٨.

٢٠١- الديوان، ٢٩٩.

٢٠٢- الديوان، ٢٣٠.

٢٠٣- الديوان، ٢٦٨.

٢٠٤- الديوان، ٤٢٩.

منه وهو كظوم»[٢٠٥]، وقد لصقت منها البطون فهنّ «صوادي متقانعات»[٢٠٦]، و«كأن عيونها إلى الشمس -هل تدنو- ركي نواكز»[٢٠٧].

أمّا شكلها وألوانها فتبدو من خلال قوله[٢٠٨]:

في عَانَةٍ حُقْبٍ عَلَتْ أصْلابَهــــا جُدَدٌ وحَانَ سَوادُها الأعْنَـــاقا
سالتْ على أذْنابِها وتَخَالُهـــا بُرْداً على أكتافها أخْلاقـــا

وقوله [٢٠٩]:

كأنّ مُتُونَهُنّ مُوَلَّيَـــــاتٍ عِصِيُّ جَنَاحِ طَالِبَةٍ لَمُـــوعِ

ويصوّر الشمّاخ حالة الخوف التي تعيشها الأُتن أثناء بحثها عن الماء وخوفها من الصياد ومطاردة الحمار لها بقوله[٢١٠]:

ولمّا استغاثتْ والهَوَادِي عُيُونُهــا من الرُّهْبِ قُبْلٌ والنُّفوسُ نَوَاشِزُ
فألقتْ بأيديها وخاضتْ صدورُهــا وهُنَّ إلى وَحْشِيِّهِنّ كَــــوَارِزُ

أمّا خوف الأُتن من الصائدين، فيصوّره الشمّاخ عندما ولّت الحمر الوحشية هاربة حالما أحسّت بالصيّاد وأسهمه، وتركته يتلظّى بخيبة أمله، يقول الشمّاخ[٢١١]:

فلهّفَ أمّه لما تولّـــــتْ وعَضّ على أناملَ خائبـــاتِ
وهن يُثِرْنَ بالمَعْزَاءِ نَقْعـــاً ترى منه لهنّ سُرَادقـــاتِ

فلقد تركت خلفها سحابة من الغبار وأسرعت تطلب النجاة وتضرب الأرض الصلبة بحوافرها فتحيلها غباراً يمنع الرؤية:

فولّت وولّى العَيْرُ فيها كأنّمــا يُلَهِّب في آثارهن ضَرِيـــمُ [٢١٢]

أمّا قوة حوافرها فتبدو في تعاملها مع الأرض المعزاء الممتلئة بالحجارة والحصى:

مَتَى ما تقعْ أرْسَاغُه مُطْمئِنَّــةً على حَجَرٍ يَرْفَضُّ أو يَتَدَحْــرَجِ [٢١٣]

٢٠٥- الديوان، ٣٠١.
٢٠٦- الديوان، ٦٨.
٢٠٧- الديوان، ١٧٦.
٢٠٨- الديوان، ٢٦٧.
٢٠٩- الديوان، ٢٣٠. طالبة : عقاب طالبة للصيد.
٢١٠- الديوان، ١٩٥. الوحشي: الجانب الأيمن . كوارز: مائلات.
٢١١- الديوان، ٧١.
٢١٢- الديوان، ٣٠٣.
٢١٣- الديوان، ٩٢.

الظبية :

استخدم الشعراء العرب صفات الظبية لتصوير المرأة وطول عنقها وجمال عينيها ورشاقتها وتمنّعها وصعوبة الوصول إليها. وقد استفاد الشمّاخ من هذه الصفات ووظّفها في تصوير جمال المرأة ومنعتها أو في تصوير سرعة ناقته أو تصوير اشتداد الحرّ حيث تلجأ الظباء إلى الأشجار لتستظل بفيئها.

فقد صوّر لنا الشمّاخ لحظة وداع صاحبته وهي في هودجها حيث التفتت بطرفها نحوه مودّعة، كأنها ظبية فاترة الطّرف «من ظباء تبالة»[214]. ويصف امرأة أخرى جميلة العنق فلا يجد شبيهاً لهذه الصورة إلاّ عُنق الظبية، حيث يقول[215]:

دَارُ الفتاةِ التي كُنّا نقولُ لَهَـــا يا ظَبْيَةً عُطْلاً حُسَّانَةَ الجِيـــدِ

كأنّها وابنَ أيّامٍ تُرَبِّبُـــــــــهُ منْ قُرّةِ العيْنِ مُجْتَابَا دَيَابُـودِ

فقد شبّه حالة الظبية التي تعيش حياة هانئة مع وليدها وقد قرّت عينها بعد أن احسّت الأمن وخصب المرعى، فكأنها وابنها قد لبسا ثياباً بيضاء تزيدهما جمالاً، هذه الظبية السعيدة تمد عنقها إلى الأغصان فيبدو جميلاً كجمال جيد صاحبته.

أمّا صاحبته المتمنعة التي لا ينال منها وصلاً فيشبهها -في صعوبة الوصول إليها- بالأروى تعيش في أعالي الجبال لا يصل إليها الصائدون، حيث يقول[216]:

وما أرْوَى وإن كَرُمَتْ علينـــا بِأَدْنى من مُوَقَّفَةٍ حَـــرونِ

تُطِيفُ بها الرُماةُ وتَتَّقِيهـــم بأوْعَالٍ مُعَطَّفَةِ القُـــرُونِ

وكما يحيط أبناء القبيلة بصاحبته تحيط الأوعال بهذه الظبية فتمنع الآخرين من الوصول إليها.

ويصوّر الشاعر ناقته السريعة وكأنها ظبية ترعى بعيدة عن وليدها حتى إذا ما تذكرته وأحست الخوف عليه عادت مسرعة إليه حيث يقول[217]:

فبعثتُ هِلْواعَ الرَّوَاحِ كأنَّهـــا خَنْساءُ تتبعُ نَائياً مِخْرَاقَـــا

٢١٤- الديوان، ١٦٢.

٢١٥- الديوان، ١١٢. الديابود: ثوب ينسج بنيرين.

٢١٦- الديوان، ٣١٩، ٣٢٠.

٢١٧- الديوان، ٢٦٣.

ويرسم صورة لهذا الظبي في الكناس وقد استظل بهذه الأشجار حيث يبدو بياض جسمه كأنه «حرجٌ تحت لَوْحٍ مُفرّجٍ »[٢١٨] وقد أثنى يديه إلى قرنه وكأنه أسير مشدود الوثاق تذكر أهله وأقاربه، حيث يقول[٢١٩]:

فَثَنَى يديْه لِرَوْقِهِ مُتَكَنِّســـاً   أَفْنَانَ أَرْطَاةٍ يُثِرْنَ دُقَاقَـــا
وكأنه عَانٍ يُشاوِر نفسَـــــه   غابتْ أقاربُه وشُدَّ وَثَاقَـــا

فهذا الظبي يتوسط أبردي الأرطي وهي الظل والفيء في الغداة والعشي في هذا الوقت الحار من النهار في الفلاة التي يقطعها الشاعر إلى ممدوحه.

النعامة :

وظّفَ الشاعر الصفة الغالبة على النعامة وهي سرعة العدو في صور مختلفة من شعره، فمرّة يطلق على الناقة السريعة كلمة ذعلبة، وهي النعامة، ومرّة يشبه سرعة النعامة وهي مندفعة في سيرها كأنها زخّة من المطر السريع، ويصف آثار عَدْوها حيث تترك خلفها غباراً كثيفاً كما تترك على الأرض بصماتها واضحة حيث تضرب الأرض برجليها أثناء عدوها، يقول الشمّاخ[٢٢٠]:

إِذَا اسْتَهَلاَّ بِشُؤْبُوبٍ فقد فُعِلَـتْ   بما أَصَابَا من الأرضِ الأَفَاعِيــلُ

وقوله [٢٢١]:

إِذَا اجْتَهدا التَّرْوِيحَ مَدَّا عَجَاجَـةً   أَعَاصِيرَ مما يَسْتَثِيرُ خُطاهُمَــا

أمّا عدوها ففيه تَبَخْترُ وكأنها ترقص، حيث يصفها بقوله[٢٢٢]:

هَيْقٌ هِزَفٌّ وَزَفَّانِيَّةٌ مَرَطَـــــى   زَعْرَاءُ رِيشُ ذُنَابَاهَا هَرَامِيــلُ

وأحياناً أخرى يصف النياق بالنعام السفانج في خفتها وسرعتها، حيث يقول راجــزاً[٢٢٣]:

وهُنَّ كالنَّعَائِمِ السَّفَانِجِ

٢١٨- الديوان، ٨٥.
٢١٩- الديوان، ٢٦٤.
٢٢٠- الديوان، ٢٧٩.
٢٢١- الديوان، ٣١١.
٢٢٢- الديوان، ٢٧٧.
٢٢٣- الديوان، ٣٦١.

وقد تكرر وصف النعامة في حوالي (١٤) أربعة عشر بيتاً من شعر الديوان.

الثور الوحشي والبقر الوحشي :

لم يلتفت الشمّاخ في شعره كثيراً إلى الثور والبقر الوحشي، فلقد شغله الحمار الوحشي عن غيره من الحيوانات، وفي الديوان أرجوزتان فيهما وصف للثور الوحشي حيث شبّه ناقته أثناء سيرها بثور وحشي يقصد مرتعاً خصيباً فهاجمه الصياد بكلابه، وقد تنكبت الشمس للمغيب فيسرع طالباً النجاة. وقد ورد ذكر البقر الوحشي في ديوانه ثلاث مرات حيث شبه النساء في البيتين الأولين بالبقر الوحشي في جمالهن دون تحديد لمواضع الجمال بل تركها مطلقة في قوله[٢٢٤]:

إلى بَقَرٍ فيهنّ للعيْنِ منظــــرٌ ومَلْهىً لمن يلْهُو بهنّ أنيـــقُ

رعيْن النَّدَى حتى إذا وَقَدَ الحَصَى ولم يبق من نَوْءِ السِّماك بُرُوقُ

فجمالهن يمتّع العين بحسنه، كما شبه يدي الناقة بيدي البقرة الوحشية «يدا مهاة»[٢٢٥].

وما ورد من أراجيز في الديوان غير مؤكد نسبتها إلى الشاعر لا تعطي الدليل على استخدام الشاعر في صوره للبقر الوحشي أو الثور الوحشي[٢٢٦].

الخيل :

جاء ذكر الخيل في ثمانية أبيات من شعر الشمّاخ، وقد استخدم صفات الخيل في بعض الأحيان وأسبغها على الإنسان فهو يشبّه المرأة الجميلة المدلّة على جاراتها، وهي تتمشى بتبختر وتمايل وكأنها فرس أصيبت بالحفى تمشي على أرض صلبة فهي تتوخى في مشيتها وتتلاطف خوفاً من الألم، حيث يقول الشمّاخ[٢٢٧]:

تَخَامَصُ عن بَرْدِ الوِشَاحِ إذا مشتْ تَخَامُصَ حَافِي الخيلِ في الأمْعَزِ الوَجِي

ويصف الشاعر نفسه بالحصان السبوق الذي يفوز بالرهان دائماً، ويخرج من السباق

٢٢٤- الديوان، ٢٤٢.

٢٢٥- الديوان، ٢٧٧.

٢٢٦- الديوان، ٣٦٢، ٣٩٣.

٢٢٧- الديوان، ٧٥.

منتصراً على بقية الخيل.

فاجْرُوا الرِّهَانَ فإنّي ما بقيتُ لكم غَمْرُ البَديهةِ عَداءُ القَرَاديــــدِ

مُحَاذِرُ السَّوْطِ خَرَّاجٌ على مَهَــلٍ من الأضاميمِ سَبَاقُ المَوَاخِيــدِ[٢٢٨]

وشبّه خروجه من المخاصمة التي حدثت بينه وبين قوم زوجه وتبرئته من شكواهم بخروج الفرس بارزة بعد أن أزالت عنها جلالها.

ويبدو أن معرفته بالخيل وأدواتها قليلة على الرغم من قوله بأنه «الفارس الحامي لدى الموت نزال»[٢٢٩]، فهو يعد عدة الخيل استعداداً للقتال، حيث يقول[٢٣٠]:

وأعددتُ للسَّاقَيْنِ والرِّجْلِ والنَّسَا لِجَاماً وسَرْجاً فوق أعْوَجَ مُخْتَالِ

وكما يبدو فإن اللجام ليس للساقين والرجل.

<u>بقية الحيوانات الأخرى</u> :

تردّدت بعض أبيات الشعر التي تصور بعض الحيوانات في حالات مختلفة، فقد وصف الشاعر <u>الثعالب</u> وهي تهرب لائذة من العقاب كما يفرُّ الغريم من وجه دائنه، حيث يقول[٢٣١]:

تَلوذُ ثَعالِبُ الشَّرَفَيْنِ منهــــا كما لاذَ الغريمِ من التَّبِيـــــعِ

أمّا <u>الذئب</u>، فقد ورد ثلاث مرات في ديوان الشمّاخ ولكنه لم يوظفها في أي معنى جديد من صوره، وكذلك جاء وصف <u>الضبع</u> مرة واحدة في معرض وصفه لحرارة الشمس في الصحراء، حيث يقول[٢٣٢]:

إذا شُرِفَاتِ الآلِ زَالَتْ ونَصَّفَتْ تَنَاطَحَ ضَبْعَاهَا به ويَدَاهُمَــا

كما ورد ذكر ابن أوى[٢٣٣]، وابن عرس[٢٣٤]، والدجاج[٢٣٥]، والأرنب[٢٣٦]، والسلحفاة[٢٣٧].

٢٢٨- الديوان، ١٢١.
٢٢٩- الديوان، ٤٥٦.
٢٣٠- الديوان، ٤٥٦.
٢٣١- الديوان، ٢٢٧.
٢٣٢- الديوان، ٣١٣.
٢٣٣- الديوان، ١٧٦.
٢٣٤- الديوان، ١٤٣.
٢٣٥- الديوان، ١٤٤.
٢٣٦- الديوان، ٢٣١.
٢٣٧- الديوان، ٢٧٠.

وقد جاء ذكر الأفعى أربع مرات، حيث يصف حالته حينما تعتريه الهموم بعدما رحلت صاحبته فتمنعه الهموم من النوم وكأنه شخص يخاف أن تخرج عليه أفعى وهو نائم ولذلك هو دائم الانتباه والحذر «كالمتّقي رأس حية»[٢٣٨]. ويصف مرة أخرى الأمر الذي لا ضرر منه ولا خوف كحية الماء التي لا تضر، حيث يقول[٢٣٩]:

لا تَحْسَبنّي -وإنْ كُنْتَ امرءاً غَمِراً　　　كحيّةِ الماءِ بين الطّيِّ والشِّيـدِ

ومرة يصف شعر المرأة وقرونها المنسدلة على كتفها بالأفاعي السود حينما يقول[٢٤٠]:

قامتْ تُريكَ أثيثَ النَّبْتِ مُنْسَدِلاً　　　مثلَ الأسَاوِدِ قد مُسِّحْنَ بالفَاقِ

كما جاء على ذكر الذباب[٢٤١]، والنحل[٢٤٢] وما تقدّمه من عسلٍ صافٍ لذيذ.

الطيور :

أهم الطيور التي وردت في شعره هي :

القطا: يأتي ذكرها حينما يصف رحلاته على ناقته وقد أفزعت سرب القطا الهاجع قبل أن ينهض مع الفجر من أوكاره حيث يقول[٢٤٣]:

ذعرتُ بها سربَ القَطَا وَهْوَ هاجدٌ　　　وعينُ الفلاةِ لم تُبَعّثْ رِيَاضُهـا

وقوله [٢٤٤]:

ذعرتُ به القَطَا ونفَيْتُ عنــه　　　مَقَامَ الذِّئبِ كالرَّجُلِ اللّعِيــنِ

وقوله [٢٤٥]:

وسِرْبَيْنِ كُدْرِيَيْنِ قد رُعْتُ غُدوةً　　　على الماءِ معروفٌ إليَّ لُغَاهُمَـا

أمّا العقاب، فيصورها من خلال تصويره للحمر الوحشية وهي تعدو مسرعة

٢٣٨- الديوان، ٧٨.
٢٣٩- الديوان، ١٢١.
٢٤٠- الديوان، ٢٥٣.
٢٤١- الديوان، ٢٧٦.
٢٤٢- الديوان، ١٦٣.
٢٤٣- الديوان، ٢١٣.
٢٤٤- الديوان، ٣٢١.
٢٤٥- الديوان، ٣١١.

وقد بدأت متونهن تلمع من بعيد كجناحي العقاب السريع، فيقول[٢٤٦]:

كأنَّ مُتُونَهُنَّ مُوَلِّيَـــــــاتٍ عِصِيُّ جَنَاحِ طَالِبَةٍ لَعُـــوعِ

ويصوّر العقاب ومطاردته للذئاب والأرانب والأفاعي لكي يطعم صغاره القلقة الجزعة من شدة الجوع، حيث يقول[٢٤٧]:

قليلاً ما تَرِيثُ إذا استَفَـــادتْ غَرِيضَ اللَّحْمِ من ضرمٍ جَزُوعِ

ويصف الشاعر قلبه المضطرب حزناً وشوقاً لصاحبته، فيقول[٢٤٨]:

وباتَ فؤادي مُسْتَخَفّاً كأنَّـــهُ خَوَافِي عُقَابٍ بالجَنَاحِ خَفُــوقُ

أمّا الحمامة، فقد وظّف الشاعر هديلها ولونها في صوره، فقال يصف ناقته التي تحنُّ إلى موطنها وأصبحت تجاوب في حنينها الحمامة الحزينة، فيقول[٢٤٩]:

وإنْ رَمَيْتَ بها في طَامِس دأبــت إذَا تَرَقْرَقَ آلُ بَعْدَ رَقْــراقِ
حَنَّتْ على سِكَّةِ السَّارِي فجاوبَهـا حَمَامَةٌ من حَمَامٍ ذاتُ أَطْــوَاقِ
كادتْ تُسَاقِطُنِي والرَّحلَ أنْ نَطَقَتْ حمامةٌ فدعتْ سَاقاً على سَــاقِ

ويصف مورد الحمار الوحشي الذي وصل إليه بعد عناء وتعب فإذا هو جون من الماء المتغير اللون فوق طبقات من الطحلب الأخضر وتبكي بالقرب منه حمامة حزينة، وكأنه يضفي موسيقى حزينة على هذا الجو المفعم بالمرارة، فيقول[٢٥٠]:

حتّى استغَاثَتْ بِجَوْنٍ فوقه حُبُكٌ تَدْعُو هَدِيلاً به الوُرْقُ المَثَاكِيلُ

أمّا لون الحمام فيشبه بقايا الآثار والاطلال الحزينة وما تخلّفه من الرماد، فهو الأسود الذي يضرب إلى الغبرة، حيث يقول[٢٥١]:

وإرْثِ رمادٍ كالحمامة مَاثِــلٍ ونُؤْيَيْنِ في مَظْلُومتَيْنِ كُدَاهُما

أمّا الغراب: فقد صوّر الشمّاخ حالة حزنه التي يعيشها بعد رحيل صاحبته وما يتناوب فيها من أصوات الغربان التي تفزعه لأن نعيقها يشعرك بالفراق والحزن

٢٤٦- الديوان، ٢٣٠.
٢٤٧- الديوان، ٢٣٠.
٢٤٨- الديوان، ٢٤٨.
٢٤٩- الديوان، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦.
٢٥٠- الديوان، ٢٨٢.
٢٥١- الديوان، ٣٠٩.

والأسى، حيث يقول[٢٥٢]:

وَلَمّا رأيتُ الدّارَ قَفْراً تَبَـــادَرَتْ دُمُوعٌ لِلَوْمِ العاذِلاتِ سَبُـــوقُ

فظلَّ غُرَابُ البَيْنِ مُؤْتَبِضَ النَّسَى له في دِيَارِ الجَارَتَيْنِ نَعِيـــقُ

هذا أهم ما ورد في شعر الشمّاخ من حيوانات وطيور وحشرات وقد استخدمها في تصوير مشاهد لسرعة ناقته، ونفسيته وحالاته المختلفة.

النباتات :

استخدم الشمّاخ أسماء بعض النباتات في صوره المختلفة للمرأة والناقة والحمار الوحشي والبقرة الوحشية والظباء، وكذلك في تصويره لسرعة اشتعال النيران، وهو في كل ذلك يوظّف معاني هذه الأسماء ومدلولاتها توظيفاً فنياً لتبرز المعنى الذي يريده، ولتزيده وضوحاً، فمثلاً يقول حين يصف صاحبته[٢٥٣]:

منعمةٌ لم تلقَ بُؤْسَ مَعِيشَـــةٍ ولم تَغْتَزِلْ يوماً على عُودِ عَوْسَجِ

فاستخدم لفظة العوسج هذا النبات الشوكي الذي يجرح ويؤذي من يقترب منه، فهو رمز للمعاناة والجدب والفقر.

أمّا الأراك فيستخدمه كمسواك لتجميل أسنان صاحبته، فيقول[٢٥٤]:

تَمِيحُ بِمِسْوَاكِ الأراكِ بَنَانُهَـــا رُضَابَ النّدى عن أُقْحُوانٍ مُفَلَّجِ

ويصف أسنانها بالاقحوان المفلّج، وقوله أيضاً [٢٥٥]:

لها أُقْحُوانٌ قَيَّدَتْه بِإِثْمِـــــدٍ يَدٌ ذاتُ أصداف يُمَارُ نَؤُورُهَـــا

فهذه الأسنان البيضاء تشبه في جمالها وتشتتها أوراق الاقحوان الأبيض.

كما صوّر قرونها الكثيفة بعناقيد الكرم، بقوله[٢٥٦]:

تُدْنِي الحمَامةَ منها وهْيَ لاهِيَـــةٌ من يانِعِ المَرْدِ قِنْوانِ العنَاقِيـدِ

أمّا استخداماته للنباتات في تصويره للناقة، فقد صوّر الشمّاخ مرعى الناقة

٢٥٢- الديوان، ٢٤٢، ٢٤٣.

٢٥٣- الديوان، ٧٤.

٢٥٤- الديوان، ٧٥.

٢٥٥- الديوان، ١٦٢.

٢٥٦- الديوان، ١١٣.

حيث تسمن وتدرّ حليباً حلواً، فيقول[٢٥٧]:

إنْ تُمْسِ في عُرْفُطٍ صُلْعٍ جَمَاجِمُـهُ ... مِـنَ الأسَالِيقِ عَارِي الشَّوكِ مَجْرُودِ
تُصْبِحْ وقد ضَمِنَتْ ضَرَّاتُها غُرَقـاً ... من طيِّبِ الطَّعْمِ حُلْواً غيرَ مَجْهُـودِ

فهذا النوع من النباتات حينما تأكله الناقة يمتلئ ضرعها بالحليب الطيب الطعم والمذاق. كما تأكل ناقته القَتّ وتتسابق الخيل إلى أكله، حيث يقول[٢٥٨]:

إذَا نَاهَبَتْ وُرْدَ البَرَاذِينِ حظُّهـا ... من القَتِّ لم يُنْظِرْنَها أنْ تَحَـدَّرَا

فلا تنتظر البراذين ناقته حتى تقبل وتأكل معهن بل يستعجلن في أكله دون انتظار.

ويصوّر الشمّاخ ناقته بالصلابة والدقة فهي تشبه أغصان شجر النبع الذي يستخدم لصناعة القوس، حيث يقول راجزاً[٢٥٩]:

شَرَائِعُ النَّبْعِ بَرَاها القَوَّاسْ

كما يصوّر عنق ناقته ومطاوعته للقياد بمرونة «بخطوط الخيزران»[٢٦٠] الذي يتثنّى بسهولة ومرونة.

أمّا ضلوعها فهي «كالقسي المؤتّرا»[٢٦١]وعرقها كأنها مناديل «رجال يعصرون الصنوبرا»[٢٦٢]وبغامها يشبه الصوت الذي يتردد في قوس السراء «كما ارتد في قوس السراء زفيرها»[٢٦٣]، والسراء شجر تصنع منه القسي. وتخطر ناقته بذنبها الذي يشبه شماريخ النخل «كأنه إهانُ عُذُوق فوقهنّ عُذُوقُ»[٢٦٤].

ومن النباتات التي ذكرها الشمّاخ البُهمى وهو نبت من أفضل البقول ويبدو أنه يكثر في بداية المطر، حيث يرعاه الحمار الوحشي، فيقول[٢٦٥]:

خَلاَ فارْتَعَى الوَسْمِيَّ حتى كأنَّمـا ... يَرَى بِسَفَا البُهْمَى أخِلَّةَ مُلْهِـجِ

٢٥٧- الديوان، ١١٧.
٢٥٨- الديوان، ١٤٣.
٢٥٩- الديوان، ٤٠٠.
٢٦٠- الديوان، ٨٥.
٢٦١- الديوان، ١٣٣.
٢٦٢- الديوان، ١٣٧.
٢٦٣- الديوان، ١٦٥.
٢٦٤- الديوان، ٢٤٤.
٢٦٥- الديوان، ٨٩.

كما يشبّه هذه الأتن في صلابتها ودقتها بقضب النبع، فيقول[٢٦٦]:

كَقُضْبِ النَّبْعِ من نُحُـــصٍ أوَاب   صَوَتْ مِنْهُنَّ أقْرَاطُ الضُــرُوعِ

ويشبّه ذنب الأتان بالذعلوق وهو بقل يشبه الكراث ملتوى، حيث يقول[٢٦٧]:

يَأْوِى إذا كَشَحَتْ إلى أطْبائِهـــا   سَلِبُ العَسِيبِ كأنه ذُعْلـــوقُ

ويشبّه نسور حوافر الحمار الوحشي بنوى التمر التي تند عن الثمرة، فيقول[٢٦٨]:

مُفِجُّ الحَوامِي عن نُسُورٍ كأنهـــا   نَوَى القَسْبِ تَرَّتْ عن جَرِيمٍ مُلَجْلَجِ

وتستظلُّ الظباء والثور الوحشي بشجر السدر والأرطي فهو يقيها من الحر ويمنعها من الصيادين، حيث يقول[٢٦٩]:

فَثَنَى يديْهِ لِرَوْقِهِ مُتَكَنِّســـاً   أفْنَانَ أرْطَاةٍ يُثِرْنَ دُقَاقـــا

وقوله [٢٧٠]:

إذا الأرْطَى تَوَسَّدَ أبْرَدَيْــــه   خُدُودُ جَوَازِيءٍ بالرَّمْلِ عِيـــنِ

ويقول في وصف الحسان[٢٧١]:

أوْ كَظِبَاءِ السِّدْرِ العُبْرِيَّاتْ

فأضاف الظباء إلى شجر السدر لأنه مكانها المحبوب ومستظلها الدائم.

وحينما يختار صورة للنار المشتعلة فإنه يختار أنواعاً من النباتات السريعة الاشتعال كنبات المَرْخ والعَرفج، حيث يقول[٢٧٢]:

وقَعْنَ به من أول اللَّيل وقْعـــةً   لَدَى مُلْقَعٍ من عُودِ مَرْخٍ ومُنْتَــجِ

وقوله [٢٧٣]:

بِمَفْطُوحةِ الأطْرافِ جَدْبٍ كأنّمـــا   توقُّدُهَا في الصَّخْرِ نيرانُ عَرْفَجِ

٢٦٦- الديوان، ٢٢٩.
٢٦٧- الديوان، ٤٥٣.
٢٦٨- الديوان، ٩٢.
٢٦٩- الديوان، ٢٦٤.
٢٧٠- الديوان، ٣٣١.
٢٧١- الديوان، ٣٧٢.
٢٧٢- الديوان، ٨٢.
٢٧٣- الديوان، ٩٣.

الفصل الثالث

صورة المجتمع والحضارة

الإنسان مدني بطبعه يعيش ضمن مجتمع تسوده تقاليد وأعراف وقيم وعلاقات متشابكة، ويسعى الإنسان جاهداً -في حياته- لكي يعيش في توافق واتّساق مع هذه المعطيات لتحقيق ذاته.

وشاعرنا الشمّاخ ابن بيئته قبل كلّ شيءٍ وضمن هذه المنظومة يشاهد أفراداً من أصول مختلفة وديانات متباينة كالهندي[١]، والفارسي[٢]، والقبطي[٣]، والنصارى[٤]، والحبْر اليهودي[٥]، وقد يلتقي الغني والفقير، والعبد[٦]، والهجين[٧]، والأجير[٨]، والغريم والتبيع[٩]، والخليع[١٠]، والرجل اللعين[١١]، والعاني[١٢]، والعرّاف[١٣]، وسمل الثياب[١٤]، ومن أطارت من الحسن الرداء المحبّرا[١٥]. وقد يحضر المواسم ويشاهد ما فيها من بَيّعٍ يغلي السوم[١٦]، والصنّاع[١٧]، والناسج[١٨]، والاسكاف[١٩]، والخابز[٢٠]، والخوارز[٢١]، ومن «يعصرون

١- الديوان ، ٢٧٥.
٢- الديوان، ٨٧.
٣- الديوان، ٣٦١.
٤- الديوان، ٨٣.
٥- الديوان، ١٢٩.
٦- الديوان، ٣٦٣.
٧- الديوان، ٣٢٥.
٨- الديوان، ١٥٥.
٩- الديوان، ٢٢٧.
١٠- الديوان، ٢٢٤.
١١- الديوان، ٣٢١.
١٢- الديوان، ٢٦٤. العاني: الأسير.
١٣- الديوان، ٣٦٧.
١٤- الديوان، ٢٦٥.
١٥- الديوان، ١٣٦.
١٦- الديوان، ١٨٧.
١٧- الديوان، ٨٦.
١٨- الديوان، ٣٦٢.
١٩- الديوان، ٣٦٨.
٢٠- الديوان، ١٨٨.
٢١- الديوان، ١٩٤.

الصنوبرا[٢٢]، والزراع[٢٣]، والعطار اليماني[٢٤].

ولا يقف الشاعر بجمود إزاء هذه الحالات بل يتفاعل معها تفاعلاً يمنحه خبرة جماليّة وفنيّة، نتيجة مشاهداته اليوميّة لأنماط الناس وأشكالهم وطباعهم، بحيث تصبح مشاهداته هذه، بمنزلة المادة الأولى التي يعيد تنظيمها من خلال تفاعلها مع ذاته.

وقد يلاحظ الشمّاخ بعض الأفعال والحركات والعادات الاجتماعية وبعض الوسائل والأدوات المستخدمة في مجتمعه، فيلتقطها بعين الفنّان المبصرة، وتختزنها ذاكرته ليعيد خلقها فيما بعد، وتوظيفها في بنائه الفني. فعادة المسح على اللحى وقبضها بأصابع اليد لفتت انتباهه أثناء مخاصمته مع عائلة زوجه، «وتمسح حولي بالبقيع سبالها»[٢٥]. ويصوّر مشي البقر الوحشي في المرعى فيلتقط صورة مشابهة لها حيث يقول: «كمشي النصارى في خفاف اليرندج»[٢٦]، أو «مشي القبط في المدارج»[٢٧]، ويسوق الحمار الوحشي أتنه بقسوة وعنف «كما يحدو قلائصه الأجير»[٢٨]، أو «كما شلّ أجمالَ المصلّي أجيرها»[٢٩]، وتفر الثعالب من العقاب «كما لاذ الغريم من التبيع»[٣٠]، وتبدو آثار الديار باهتة الخطوط والملامح «كما خط عبرانيةً بيمينه بتيماء حَبْرٌ»[٣١]، وحين تفارقه صاحبته وترحل بعيدة إلى ديار أهلها فهي «كدلو الصُّنَاع ردّها مستعيرها»[٣٢].

وتسجل عينه اللاقطة «مفرق الرأس الدهين»[٣٣]، و «الأشعث»[٣٤]، و «الغِسْل»[٣٥]،

٢٢- الديوان، ١٣٧.
٢٣- الديوان، ١٦٦.
٢٤- الديوان، ١٩٣.
٢٥- الديوان، ٢٩٠.
٢٦- الديوان، ٨٣.
٢٧- الديوان، ٣٦١.
٢٨- الديوان، ١٥٥.
٢٩- الديوان، ١٦٨.
٣٠- الديوان، ٢٢٧.
٣١- الديوان، ١٢٩.
٣٢- الديوان، ١٦٤.
٣٣- الديوان، ٣٣٤.
٣٤- الديوان، ٨٠.
٣٥- الديوان، ٣٠١. الغِسْل: الخطمي يضرب بالماء ليتلجّن ويصير غسولا.

وثاني الجيد[٣٦]، ليعيد استخدامها في صوره، كما يلاحظ الأدوات المستخدمة مثل «المهامز»[٣٧]، و «قدر ما تبوخ سعيرها»[٣٨]، و «مطرقة القيون»[٣٩]، و «علاة القين»[٤٠]، و «حلو زل عن ظهر منسج»[٤١]، و «رحى الطحين»[٤٢]، وفأس «ذات حد»[٤٣]، و «الثقاف والطريدة»[٤٤]، و«عصا الهجين»[٤٥]، و «ألواح الإران»[٤٦]، و «حنانة النيسرين»[٤٧]، و «المرساة»[٤٨]، فيستعمل هذه الوسائل الحضارية في صوره وتشبيهاته بحيث تظهر متكاملة مع أجزاء الصورة الكلية في القصيدة.

ومن العادات الاجتماعية التي تظهر واضحة في صوره عادة الكرم واستقبال الضيوف، فالممدوح «فتىً يملأ الشيزى»[٤٩]، و «فتى يمريء الساري»[٥٠]، و «يروي نديمه»[٥١]، وإذا أولموا للضيف «لم يولموا بالأنافح»[٥٢]، وقدرهم «ما تبوخ سعيرها»[٥٣]، والممدوح «ليس كجامد لحز ضنين»[٥٤]، بل إن كرمه وعطاياه «بحارٌ لُجٌّ غواربها تقاذف بالسفين»[٥٥]. وتبدو عادة إكرام الضيف والبشاشة في وجهه وتقديم القرى ومسامرته بالأحاديث الطيبة من الصفات الحميدة التي يتغنّى بها الشعراء في مدحهم، فقد مدح

٣٦- الديوان، ١١٥.
٣٧- الديوان، ١٨٥.
٣٨- الديوان ١٦٦.
٣٩- الديوان، ٣٢٢.
٤٠- الديوان، ٢٧٤. العلاة: السندان
٤١- الديوان، ٨٦.
٤٢- الديوان، ٣٢٤.
٤٣- الديوان، ١٨٥.
٤٤- الديوان، ١٨٥.
٤٥- الديوان، ٣٢٥.
٤٦- الديوان، ٣١٣. الإران: خشب يشد بعضه إلى بعض تحمل عليه الموتى، وقيل تابوت الموتى.
٤٧- الديوان، ٤٦٠.
٤٨- الديوان، ١٥٣.
٤٩- الديوان، ٨١. الشيز: خشب أسود للقصاع.
٥٠- الديوان، ٨١. انظر: روايات البيت في الديوان.
٥١- الديوان، ٨١.
٥٢- الديوان، ١٠٧. الأنافح: الحمل الصغير. الأنفحة: كرش الحمل أو الجدي ما لم يأكل، فإذا أكل فهو كرش.
٥٣- الديوان، ١٦٦.
٥٤- الديوان، ٣٣٦. اللحز: البخيل.
٥٥- الديوان، ٣٤٠.

الشمّاخُ عبدَالله بن جعفر الصادق، فقال فيه راجزاً :[٥٦]

وَرُبَّ ضيفٍ طرق الحيَّ سُرَى

صادف زاداً وحديثاً ما اشْتَهى

إنّ الحديثَ طَرَفٌ من القِــرَى

ثم اللّحافُ بعد ذلك في الذُّرا

ومن العادات الاجتماعية السائدة في مجتمع الشاعر أثناء السفر أن يتسابق الكرماء في خدمة المسافرين ومساعدتهم بتقديم الطعام والشراب، ويتهيأون لذلك فيلبسون لباساً بسيطاً يساعدهم على الطبخ والشواء وتقديم الطعام، وقد مدح الشمّاخ أحد ممدوحيه بهذه الصفة، فقال[٥٧]:

وأشْعَثَ قَدْ قَدَّ السِّفَارُ قَميصَــهُ وجَرُّ الشِّواءِ بالعَصَا غير مُنْضَجِ

فتىً يملأُ الشِّيزَى ويُرْوِي سِنَانَـه ويضربُ في رأسِ الكمِيِّ المُدَجَّـجِ

وإذا كانت هذه صفاته في السفر فهو في «الشَّولِ وَشْوَاشٌ وفي الحي رَفِلْ»[٥٨].

وقد جاء في الأرجوزة الثالثة من الديوان بعض الصفات التي يذمها العربي وبعض العادات التي كان يمارسها الجبان والضعيف والبخيل في حياته، ومنها[٥٩]:

خَبٌّ جَبَانٌ وإذا جَاعَ بَكَــى

لا حَطَبَ القومَ ولا القومَ سَقَى

ولا ركابَ القومِ إنْ ضَاعَتْ بَغَى

ولا يُوَارِي فَرْجَه إذا اصْطَلَــى

ويأكُلُ التَّمْرَ ولا يُلْقِي النَّــوَى

كما أن من العادات الاجتماعية الجيدة عنده ما قاله: «ولا في بيوت الحي بالمتولِّج»[٦٠].

أمّا العلاقة بين الزوجين فتبدو بارزة في شعر، ولعلها جزء من معاناته الزوجية، فهو يستغرب نشوز امرأته وذهابها إلى بيت أهلها غاضبة بعد أن «سقنا

٥٦- الديوان، ٤٦٦. الذُرى: الكِنُّ ، والذَّرَى: ماكنّكَ من الريح الباردة. لسان العرب، مادة (ذرا).

٥٧- الديوان، ٨٠، ٨١.

٥٨- الديوان، ٣٩٠. الشَّولُ : من النوق التي خفَّ لبنها وارتفع ضرعها. وشواش: خفيف سريع. رفل: متبختر.

٥٩- الديوان، ٣٨٠-٣٨١.

٦٠- الديوان، ٨٢.

إلى الحي مالها»[٦١]، وقوله[٦٢]:

ولم تَدْرِ ما خُلُقِي فتعلم أنَّنـــي   لَدَى مُسْتَقَرِّ البيت أَنْعِمُ بَالَهَـــا

وحينما تترك المرأة بيت الزوجية بدون طلاق وتذهب إلى أهلها كارهة العودة إلى زوجها تعدُّ من «النساء الطوامح»[٦٣]، اللواتي رغبن عن أزواجهن.

ويصوّر الشمّاخ بعض العادات وما يدور في المجتمع بعد أن تطمح الزوجة من قيل وقال حيث يشمت الرجلُ الرجلَ الذي جمحت امرأته، يقول الشمّاخ[٦٤]:

وكنتُ إذا زَالَتْ رِحَالةُ صاحـبٍ   شَتِمْتُ به حتى لَقِيتُ مِثَالَهَـــا

أمّا النساء فإنهن «يغرن لمبهاج أزالت حليلها»[٦٥]، ويحاولن مناصرتها وتأييدها بقولهن «يحق لليلى أن تعانَ وتنصرا»[٦٦].

كما يستخدم الشمّاخ بعض الأحداث الاجتماعية التي حدثت في مجتمعه بين زوجين ويستشهد بها على سوء العلاقة الزوجية وما تؤول له من نهاية حزينة. حيث يقول[٦٧]:

ولم أكُ مِثْلَ الكَاهِلِيِّ وعِرْسِـــهِ   سقَتْهُ على لُوحٍ دِمَاءَ الـذُّرَارِحِ

وقالت: شرابٌ باردٌ قد جَدَحْتُـــه   ولم يَدْرِ ما خَاضَتْ له بالمَجَادِحِ

ويصوّر الشمّاخ علاقته مع أحدى زوجاته حيث تلومه على اهتمامه الزائد برعاية مواشيه وإبله، وقلّة اهتمامه بها، فاصبحت حالته سيئة واعتلّ جسمه، يقول راجزاً[٦٨]:

قالتْ: ألاَ يُدْعَى لهذا عَـرَّافْ
لم يبقَ إلاّ مَنطِقٌ وأَطْــرَافْ
وريْطَتَان وقميصٌ هَفْهَــافْ
وشُعْبَتا مَيْسٍ بَرَاها إسكَافْ

٦١- الديوان، ٢٨٧.
٦٢- الديون، ٢٨٨.
٦٣- الديوان، ١٠٤.
٦٤- الديوان، ٢٨٩.
٦٥- الديوان، ١٣٥.
٦٦- الديوان، ١٣٥.
٦٧- الديوان، ١٠٥، ١٠٦.
٦٨- الديوان، ٣٦٧، ٣٦٨.

ويبرر لها سبب اهتمامه بإبله وحرصه عليها، حيث يقول[٦٩]:

أعَائِشُ ما لأهْلِكِ لاَ أرَاهـــم ... يُضيعون الهِجَانَ مع المُضيـــع

وكيف يُضيع صاحبُ مُدْفِئـاتٍ ... على أثْبَاجهنَّ من الصَّقِيـــعِ

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فيُغْنِيـــى ... مَفَاقِرَهُ أعَفُّ من القُنُــــوعِ

وعلى عادة الأزواج حينما يهددون نساءهم بالزواج من امرأة أخرى، يقول الشمّاخ[٧٠]:

ولو أنّي أشاءُ كنَنْتُ نفسِـــي ... إلى لَبَّاتِ هَيْكَلةٍ شَمُـــوعِ

تُلاعِبُني إذا ما شئتُ خَــوْدٌ ... على الأنْماطِ ذاتُ حَشًى قَطيـعِ

ويسخر الشمّاخ وإخوته من «أويس القرني» الذي جاء خاطباً أمهم ويُبرز من خلال رجزه نوع الصداق الذي يقدّم للمرأة، حيث يقول راجزاً [٧١]:

تَقُولُها ناكحة أُوَيْسـا

يُهْدِي إليها أعْنُزاً وتَيْسَا

وقد يُعجب المرأة في الرّجل كثرةُ ماله كما يبدو ذلك من خلال إحدى أراجيز الديوان[٧٢]:

أعْجَبَها إذْ لَبِنَتْ رُبَابُـه

ورَائبٌ جاشَتْ به وِطَابُه

كما نلمس في شعر الشمّاخ بعض المفاهيم الاجتماعية التي سادت عصره كمفهوم أنّ النّوى يفرّق بين القاطنين، فهم يجتمعون حينما تخصب الديار ويكثر المطر، حتى إذا ما قلّ المطر تفرّق القوم، يقول الشمّاخ[٧٣]:

تَصَدَّعَ فيهِ الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَا ... كذاك النّوى بين الخَليطِ شَقُـوقُ

ومن هذه المفاهيم أن الحب قدرٌ على الإنسان لا يجد منه فكاكاً وهو مكتوب على الشاعر، حيث يقول[٧٤]:

وإنّي عَدَاني عنكُمُ غَيْرَ مَاقِـتٍ ... نَوَارَنِ مكتوبٌ عليَّ بُغَاهُمَـا

٦٩- الديوان، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١.

٧٠- الديوان، ٢٢٣.

٧١- الديوان، ٤٤٦.

٧٢- الديوان، ٣٥٦، ٣٥٧.

٧٣- الديوان، ٢٤٢.

٧٤- الديوان، ٣١٢.

كما يرى أن الحياة وأهلها كالعارية المستردة، فيقول[٧٥]:

فأنبأتُها أن الحياةَ وأهلَهـــا كَعَارِيَةٍ أوْفَى بها مُسْتَعيرُهَـا

ومن المفاهيم التي سادت عندهم مفهوم الجنّ ودوره في الحياة وإسناد بعض الأفعال والأقوال إليه، كما جاء في بعض روايات القصيدة التي قيلت في رثاء عمر بن الخطاب وإسناد هذه الرواية إلى أم المؤمنين عائشة رضي الله عنهما[٧٦]، كما يصور الشمّاخ صوت الرياح في الصحراء ، فيقول[٧٧]:

كأنَّ هَزِيزَ الرِّيحِ بين فُرُوجِـــهِ عَوَازِفُ جِنٍّ زُرْنَ جِنّاً بِجَيْهَمَـا

ومن المفاهيم الإسلامية الواردة في شعره حلف اليمين، حيث يصوّر لنا الشمّاخ الخلاف الذي دار بينه وبين قوم زوجه بني سليم، فشكوه إلى الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، فأمر كَثِير بن الصَّلْتِ رضى الله عنه أن يستحلفه، فحلف، بعد أن قلب الكلام على ناحية كَثير وقومه، فقال: ما هجوتكم يعني كَثِيراً وقومه، فقال له خصومه أعِدّ اليمين، فرفض كثير [٧٨] ، ووصف ذلك بقوله[٧٩]:

فَفَرَّجْتُ كَرْبَ النَّفْسِ عنِّي بِحَلْفَةٍ كما شقَّتِ الشُّقْرَاءُ عنْها جِلاَلَهـا
بِصَاعِقَةٍ لو صَادَفَتْ رملَ عَالِـــجٍ وَرَمْلَ الغَنَا يوماً لهَالَتْ رِمَالَهَـا

فاليمين كما يعتقد العرب والمسلمون صعبة ولها تأثير سلبي على حالفها إذا كانت كذباً، فيصوّر الشمّاخ تأثير هذه اليمين ويشبهها بالصاعقة التي لو نزلت على جبل من الرمال لصدعته وقسّمته وشتّته.

ومن مظاهر الحياة الاجتماعية في شعر الشمّاخ، حياة الترحال والتي يعيشها المجتمع البدوي، وهم في سبيل معيشتهم يبحثون دائماً عن الأرض الخصبة والمياه العذبة ينتجعون إليها وينزلون حولها، وتمتد بهم رحلة الحياة فترة من الزمن لا يلبث

٧٥- الديوان، ٤٤٠.
٧٦- انظر الديوان، ٤٤٩، والتعليق على روايات القصيدة وشرحها. وانظر الأغاني، ج٩/١٨٨.
٧٧- الديوان، ٤٦١.
٧٨- انظر: الأغاني، ج٩، ص١٨٩.
٧٩- الديوان، ٢٩٤، ٢٩٥.

بعدها أن ينفرط جمعهم، وينادي منادٍ بالرحيل فيتشتت القوم ويتفرّق الأحبة، وتحين لحظات الوداع، وتبدأ الظعائن بالرحيل بعد أن خلّفت في أفئدة الشعراء والعاشقين ذكريات وأسىً فإذا هي تنضج بعد حين شعراً رقيقاً تكتنفه مسحة من الحزن ولوعة النأي، وخلّفت في الحي آثار الدمن والأطلال تنعى من فارقها من الأحبة. ويبيّن الشمّاخ في شعره أسباب الرحيل، حيث يقول[٨٠]:

رعيْنَ النَّدَى حتى إذا وَقَدَ الحَصَى ... ولم يبق من نَوْءِ السِّماك بُـرُوقُ
تَصَدَّعَ فيهِ الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَـا ... كذاك النَّوَى بين الخَلِيطِ شَقُـوقُ

ويصوّر أثر الرحيل والفراق، فيقول[٨١]:

صَدَعَ الظّعائِنُ قلبَه المُشْتَاقَـــا ... بِحَزِيزِ رَامَةَ إذْ أرَدْنَ فِراقـــا
وتَعَرَّضَتْ فأرتْك يومَ رحيلهـــا ... عَذْبَ المَذَاقَةِ بَارِداً بَرَّاقـــا

ويصوّر موقف صاحبته أثناء الرحيل، فيقول[٨٢]:

وكادتْ غداةَ البيْنِ يَنْطِقُ طَرْفُهَـا ... بما تحتَ مكنونٍ من الصَّدْرِ مُشْرَجِ

ويمازج الشمّاخ في صوره هذه معتمداً على خاصية التراسل بين الحواس، فلحاظها تذيقك مذاقاً طيباً، وطرفها ينطق، والحديث حار يصلى بحرّه اللحم النيء في قوله[٨٣]:

وأعْجَلَنَا وشْكُ الفراق وبيننـــا ... حديثٌ كتَنْفيس المَريضَيْن مُزْعِـجُ
حديثٌ لَوَانَّ اللحمَ يَصْلَى بِحَـرِّهِ ... غَرِيضاً أتَى أصْحَابَه وهو مُنْضَـجُ

ولكن الشاعر بعد أن تنأى الحبيبة ويشط مزارها، تستعر الأشواق بين ضلوعه فيركب ناقته ليبحث عن ديار المحبوبة، وتستمر الرحلة أياماً ولياليا يلاقي فيها من الصعاب والظروف القاسية ما يلاقي، فيقول لأصحابه[٨٤]:

فقلتُ لصحبتي: هل يُبْلِغَنِّـــي ... إلى لَيْلى التَّهَجُّر والبُكُـــورُ
وإدْلاَجِي إذا الظَّلْماءُ ألقَـــتْ ... مَرَاسِيَهَا وهَادٍ لا يَجُـــورُ

٨٠- الديوان، ٢٤٢.
٨١- الديوان، ٢٦١، ٢٦٢.
٨٢- الديوان، ٧٧.
٨٣- الديوان، ٤٣٣.
٨٤- الديوان، ١٥٣.

ومن مظاهر الحياة الاجتماعية ظاهرة البيع والشراء وخاصة في المواسم، وما فيها من مساومة بين البائع والمشتري، ويقدّم لنا الشمّاخ كثيراً من الألفاظ التي يتداولها الباعة وما ترمز إليه من حضارة وتطوّر وصل إليهما المجتمع وذلك من خلال تصويره للقوس التي أعدها القوّاس واختارها من بين الأشجار الكثيفة ومظّعها عامين بعد أن أجرى عليها الثقاف والطريدة فخرجت غاية في الصنع وحين عرضها للبيع وجد من يعطيها ثمناً كبيراً لجودتها، حيث يقول[85]:

فَوَافَى بها أهلَ المَوَاسِمِ فانْبَرى | لها بَيِّعٌ يُغْلِي بها السَّومَ رَائِزُ
فقال له: هلْ تَشْتَرِيها فإنّها | تُبَاعُ بما بِيعَ التِّلادُ الحَرَائِزُ
فقال: إزَارٌ شَرْعَبِيٌّ وأَرْبَعٌ | من السِّيَرَاءِ أَوْ أَوَاقٍ نَوَاجِزُ
ثَمانٍ من الكِيرِيِّ حُمْرٌ كأَنَّهَا | من الجَمْرِ ما ذَكَّى على النَّارِ خَابِزُ

فكلمة «أهل المواسم، بيّع، والسوم، ورائز، التلاد الحرائز، إزار شرعبي، السِّيراء، والكيري»، كلها ألفاظ كان الناس يستخدمونها في أثناء بيعهم وشرائهم، استطاع الشمّاخ أن يعيد تركيبها ضمن هذه الصورة بحيث يحس المرء بحركة البيع وما فيها من محاولات المساومة من كلا الطرفين البائع والمشتري.

ومن مظاهر الحياة الاجتماعية والسلوك الإنساني في شعر الشمّاخ تبدو لنا ظاهرة شرب الخمر وحالة شاربها، وقد شاع شرب الخمر في عصور التاريخ المختلفة، وكانت ظاهرة بارزة في العصر الجاهلي، ونجد شعراء الجاهلية قد ولعوا بشربها بل إن منهم من أخذ يردد صور الخمر في شعره مثل امرىء القيس وطرفه بن العبد والأعشى وغيرهم.

ولما جاء الإسلام حرّم تعاطي الخمر، وعلى الرغم من أن الشمّاخ قد عاش في بداية العصر الإسلامي، إلا أن صوره التشبيهية تتحدث عن الخمر وشاربها ولكن شعره في ذلك قليل ويبدو أن موقف الشاعر من الخمر غير واضح، لقلة الشعر الذي وصل إلينا في ذلك، ولصعوبة وضع حد فاصل بين حياته في العصر الجاهلي وحياته في العصر الإسلامي، ولأنه ابن البادية التي يقلُّ فيها مظاهر الترف واللهو والحانات

٨٥- الديوان، ١٨٧، ١٨٨.

مقارنة مع الحواضر. ويبدو أن الشمّاخ قد استغل هذه الظاهرة فنياً وأفرغ فيها إحساسه بالاضطراب والتبدّل، على الرغم من معرفته بحكمها الديني والاجتماعي، يقول الشمّاخ[٨٦]:

فبتُّ كأنّني سافَهْتُ خمـــراً   معتّقةً حُمياها تـــدُورُ

فالشمّاخ لا يريد هنا أن يعبّر عن حالته الوجدانية بأسلوب تقريري مباشر، لشعوره أن المفردات وحدها غير قادرة على تجسيم اللحظة الانفعالية وتشخيصها مما دفعه إلى إفراغ مكنوناته النفسية في موضوع الخمر وحالة الشارب وما يحسه من فتور وارتخاء ونشوة.

ونقل الشمّاخ حالة المنتشي بشرب الخمرة وما تحدثه من تمايل وترنح واضطراب إلى حالة المسافرين الذين أتعبهم السرى فأحسّوا إحساس الشارب، حيث يقول[٨٧]:

وشُعْثٍ نَشَاوَى من كَرًى عند ضُمَّرٍ   أنِخْنَ بِجَعْجَاعٍ قليلِ المُعَـــرَّجِ

فأعناقهم مائلة من خمر الكرى كأنهم نشاوى مما لحق بهم من عناء السير وقلة النوم، كما جاء في إحدى أراجيز الديوان[٨٨]:

يَمِيدُ سَارِيها كمَيْدِ السكْـرانْ

والسكران أضعف حالاً وتمالكاً لنفسه من المنتشي ولذلك يستخدم الشمّاخ في صوره كلمة نشاوى، كقوله[٨٩]:

يَهْوِينَ أزْفَلَةً شَتّى وهُنَّ معـــاً   بِفِتْيةٍ كالنَّشَاوَى أدْلَجُوا غِيـــدِ

ويصوّر الشمّاخ أحد الحمر الوحشية الذي أزعجته الأتن فكلّما اقترب منها ابتعدت عنه ورفسته بحوافرها مما يشيطه غضباً، ويبعث في نفسه النهيق والسحيل وما فيهما من شهوة ممنوعة ورغبة جامحة في المطاردة، وعدم القدرة على تحقيق ما يريد، ولا يجد شبيهاً لهذه الحالة إلاّ حالة الرجل الغريب عن دياره الذي شرب خمراً

٨٦- الديوان، ١٥٢.
٨٧- الديوان، ٨٢.
٨٨- الديوان، ٤١٣.
٨٩- الديوان، ١١٤.

فجاءته أنباء مصيبة مفجعة فبدأ يغني بصوت شجي حزين، يقول الشمّاخ[٩٠]:

كأنَّ سَحِيلَه في كلِّ فَـــــجٍّ تَغَرُّدُ شَاربٍ ناءٍ فَجُـــــوعِ

هذه بعض مظاهر الحياة الاجتماعية التي استطاع الشمّاخ أن يعيد صياغتها فنياً ويركبها من خلال صوره وتشبيهاته.

٩٠- الديوان، ٢٢٨.

الباب الثاني

دلالة الصورة في شعر الشمّاخ

ليس الشعر تعبيراً عن «فكرة» محدّدة قصد المبدع أن ينقلها إلى المتلقي، وإنّما هو تشكيل لغوي فنّي، يتميّز عن اللغة العادية بكون المعاني المباشرة للغة فيه تتحوّل إلى رموز متعدّدة الدلالات[1].

والشعر لا يصوّر الواقع وينقله بتفاصيله وإنّما يقدّم رؤية فنيّة وتعبيراً رمزياً، ويكشف عن قدرة الفنّان على تطويع اللغة وتحويلها إلى أداة فنيّة في عملية الخلق والإبداع.

ويرى الدكتور عبدالقادر الرباعي «أن كثيراً من صور المعاني في شعر أبي تمام تنقل آراء الشاعر في الحياة ومسائلها والإنسان ومصيره»[2].

وفي ظني أن كثيراً مما في هذا القول ينسحب على غالبية الشعراء إن لم يكن عليهم جميعاً، فمعظم آراء الشاعر وأفكاره في الحياة والإنسان والموت تتفلت من بين أصابعه لتطل برأسها وتؤثر في سياق المعاني وتوجهها من خلال رؤية الشاعر وأخيلته وصوره.

الفصل الأول

الصورة والأفكار

ان رؤية الشاعر للحياة وما تتطلبه من عمل وأمل ومن صبر وعزيمة قويّة، وما تحتاجه من علاقات اجتماعية مبنية على الحب والوفاء والاعتزاز والانتماء إلى المجتمع والقبيلة، لا شكّ أن هذه الرؤية تبدو واضحة في صور الشمّاخ التي يرسمها في قصائده بحيث يمكن أن تستدل من خلالها على صورة الإنسان في ذلك المجتمع وما يعانيه من هموم وصراع وظروف اجتماعية صعبة. ومن هذه الأفكار:

العمل والأمل :

يبدو لنا الشمّاخ -من خلال شعره الذي يصوّر فيه امرأة تُعاتبه على اهتمامه

١- انظر: ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص١٢.

٢- انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، ط١، ١٩٨٠، ص٧١.

الزائد بإبله- محباً للعمل، فهو يقوم بنفسه على رعاية إبله ويتحمل في سبيلها شظف العيش وقساوة حياة الرعي، ويرى أن العمل هو الوسيلة التي بها يستطيع الإنسان المحافظة على كرامته وتمنعه ذلّ السؤال، يقول الشمّاخ[٣]:

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فَيُغْنِي مَفَاقِرَهُ أعَفُّ من القُنُوعِ
يَسُدُّ به نَوَائِبَ تَعْتَرِيه من الأيَّامِ كالنَّهَلِ الشُّرُوعِ

ويرى أن باستطاعته أن يعيش الحياة بلذّاتها ووسائل اللهو المختلفة فيها، ولكنها لن تحقق له الغنى، ولن تمنعه من الفقر حيث يقول[٤]:

ولو أنّي أشاءُ كَنَنْتُ نفسي إلى لَبَّاتِ هَيْكَلةٍ شَمُوعِ
تُلاعِبُني إذا ما شئتُ خَوْدٌ على الأنْماطِ ذاتُ حَشىً قَطيعِ

ويثني الشمّاخ على الإنسان -ذي العزيمة الماضية- الذي لا يرضى بالقليل ولا يقنع بالكفاف، يصف الشمّاخ أحد ممدوحيه:

أبَلُّ فلا يرضى بأدْنَى معيشةٍ ولا في بُيُوتِ الحيِّ بالمُتَوَلِّجِ [٥]

إنّ نقيض العمل كما يراه الشاعر هو التردد بين بيوت العشيرة؛ يغازل النساء، ويتلذذ بمحادثتهن، دون أن يكون عنده من الأعمال ما يشغله عن هذا التصرف، أو يكون عنده من الطموح ما يدفعه لتحقيق غاياته. وعلى الرغم من أن النفس تميل إلى المتعة والسهل من الأمور، لكن الشاعر يجشّم نفسه هول المصاعب ويحمّلها ما لا تحتمل، حيث يقول[٦]:

صَلِيتُ بها في المُصْطَلِين بحَرِّهَا فَظَلَّتْ وقد كانتْ شديداً عِضَاضُها
وغَمْرةِ موتٍ خُضْتُ حتى قطَعْتُها وقد أفْظَعَ الجِبْسَ الهِدَانَ خِيَاضُها

ولا شكّ أن عزيمة الشاعر وقوة إرادته هي التي تدفعه إلى تقبّل الصعاب، واجتياز المخاطر والابتعاد عمّا تشتهيه النفس من الأمور السهلة الهينة، يقول الشمّاخ[٧]:

وأمْرٍ تَشْتَهيه النَّفْسُ حُلْوٍ تركتُ مخافةَ سوءَ السَّمَاعِ

٣- الديوان، ٢٢١، ٢٢٢. النهل الشروع: الإبل العطاش الشارعة في الماء أي دخلت فيه فشربت.

٤- الديوان، ٢٢٣. كننت نفسي: صنتها. الهيكلة: عظيمة الجسم. الشموع: المزّاحة اللعوب الطيبة الحديث. الخود: الفتاة الحسنة الخلق. الأنماط: البسُط.

٥- الديوان، ٨٢. الرجل الأبَلّ: المصمم.

٦- الديوان، ٢١٤. الجبس الهدان: الجبان البليد. ظلّت: لانت.

٧- الديوان، ٤٤٦.

وقوله [8]:

وكنتُ إذا ما شُعْبَتَا الأمرِ شَكَّتَا   عَزَمْتُ ولم يَحْبِلْ هُمُومِي إبَاضُهَا

فهو لا يتردد في الاختيار ولا يضعف أمام الهموم.

ويرى الشمّاخ أن الأماني لا تتحقق إلا بالعزيمة القوية والجهد المتواصل، ولا تأتي الأمجاد لأي شخص بسهولة ويسر، فهذا ممدوحه يسمو نحو الأمجاد والخيرات، ولا يكون السموّ إلاّ ببذل الجهد والطاقة اللازمين، يقول الشمّاخ[9]:

رأيتُ عَرَابَةَ الأَوْسيَّ يَسْمُـــو   إلى الخيراتِ مُنْقطِعَ القَرِيـــن

أفادَ مَحَامِداً وأفادَ مَجْـــداً   فليْسَ كجامِدٍ لَحِزٍ ضَنِيـــن

وإذا كانت المحامد والأمجاد تكتسب عن طريق الحركة والعمل والفعل الطيب؛ فإنّ الشاعر قد صوّر فعل البخيل بالجمود وقلة الحركة وهي صفة مناقضة لصفة الخيرات المحمودة.

ولا بدّ للعمل من الإتقان والتأنّي والدّقة، ليقطف الإنسان ثمرة جهده وتفانيه في عمله أحسن الجزاء وأوفر الربح، لنقرأ مع الشمّاخ هذه الأبيات في معرض وصفه للقوس[10]:

تَخَيَّرها القوّاسُ من فَرْعِ ضَالَـةٍ   لَهَا شَذَبٌ من دونها وحوَاجِـزُ

نَمَتْ في مكانٍ كَنَّها واستوتْ بـه   فما دُونَها من غيلِهَا مُتَلاَحِـزُ

فما زَالَ ينْجُو كلَّ رطْبٍ ويابـسٍ   ويَنْغَلُّ حتى نالَها وهْوَ بَـارِزُ

فأنْحَى إليها ذاتَ حَدٍّ غُرَابُهـــا   عَدوٌّ لأوْسَاطِ العِضَاهِ مُشَـارِزُ

فمظَّعَهَا عاميْنِ ماءَ لِحَائِهـــا   ويَنْظُر منها أيُّها هُوَ غَامِــزُ

أقامَ الثِّقافُ والطَّرِيدةُ دَرْأَهَـــا   كما قوّمتْ ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ

فَوَافَى بها أهلَ المَوَاسِمِ فانْبَـرى   لها بَيِّعٌ يُغْلي بها السَّوْمَ رائِــزُ

لقد صوّر الشمّاخ هذا الجهد المبذول، والدّقة والتأنّي في العمل، حتى إذا ما بدت رائعة خالية من العيوب، ذهب بها إلى السوق ليبيعها، فلقيه من أعجب بها

٨- الديوان، ٢١٤. إباضها: حَبْلها وأصله الحبل الذي يشد به رسغ يد البعير إلى عضده.

٩- الديوان، ٣٣٥، ٣٣٦.

١٠- الديوان، ١٨٤، ١٨٦، ١٨٧. ينغلّ: يدخل تحت الشجر. ينحو: يختار ويأخذ. العضاه: شجر عظيم له شوك، مشارز: معاد. مظعها: شرّبها.

ودفع بها أغلى الأثمان. وما هذا الشعر إلاّ دليلٌ على تقدير الآخرين للجهد والعمل المبذول.

ويصوّر الشمّاخ حالة الإنسان الذي لا يملك شيئاً ويلجأ إلى الآخرين ليستدين منهم، حتى إذا ما طولب بدفع الديّن، فإنه يلوذ مختبئاً ويفر من وجه دائنيه، إنها حالة مزرية بالإنسان الكريم ولا يرضى بها إلاّ من ضعفت عزيمته، يقول الشمّاخ[11]:

تَلوذُ ثَعالِبُ الشَّرَفَيْنِ منهـــا كما لاذَ الغريم من التَّبِيـــعِ

وهكذا تبدو فكرة العمل واضحة في شعرِ الشمّاخ تعززها قوة الإرادة والقدرة على التحمل، وهو في سبيل تحقيق الأهداف، يستخدم من الوسائل التي تعينه على الوصول أقوى الهجان وأقدرها على السير، رغم وعورة المسلك واتساع الفلوات، كما يدفعه الأمل الكبير والعزيمة الماضية للوصول، يقول الشمّاخ[12]:

وكنتُ إذا حاولتُ أمراً رَمَيْتُــه لِعَيْنَيَّ حتى تَبْلُغَا مُنْتَهاهُمــا

ويخرج من همومه وقلقه إلى فُسحة الأمل، فلا تحاصره الهموم وتقعده عن العمل، يقول الشمّاخ[13]:

ولستُ إذا الهُمُومُ تَحَضَّرَتْنِـــي بأخْضَعَ في الحوادثِ مُسْتَكِيـن

ويعتمد الناقة القوية للخروج من أزماته، حيث يقول[14]:

فَسَلِّ الهَمَّ عنك بذاتِ لَــــوْثٍ عُذَافِرَةٍ كمِطْرَقَةِ القُيُــــون

وقوله[15]:

سَلِّ الهُمُومَ التي باتتْ مُؤَرِّقَــةً بجَسْرَةٍ كعَلاةِ القَيْنِ شِمْـــلالِ

وقوله[16]:

على مثلها أَقْضِي الهمومَ إذا اعتَرَتْ إذا جَاشَ همُّ النَّفْسِ منها ضَمِيرُها

فالناقة القوية هي رفيقة رحلاته يجتاز بها الفلوات، ويقطع بها الفيافي وتقرّبه من آماله وطموحاته، وإذا كانت الناقة تفرّج الهم وتحقق الغايات، فإنّ الوسيلة الثانية

١١- الديوان، ٢٢٧.

١٢- الديوان، ٣١٢.

١٣- الديوان، ٣٢٢. تحضرتني: أصابتني.

١٤- الديوان، ٣٢٢. ذات لوث: ناقة ذات قوة على السير. عذافرة: صلبة شديدة. القيون: جمع قين وهو الحدّاد.

١٥- الديوان، ٤٥٩.

١٦- الديوان، ١٦٩.

عند الشاعر لتحقيق الأماني، هي الإرادة القوية والعزيمة الصادقة، يقول الشمّاخ[١٧]:

ولم يُسْلِ أمراً مثلُ أمْرِ صَرِيمـةٍ ... إذا حاجةٌ في النفْس طالَ اعْتِرَاضُها

المفاهيم والمعتقدات :

لقد برزت بعض الصور التي تجسّد بعض المفاهيم والمعتقدات التي كانت سائدة في مجتمع الشاعر، ويبدو الشاعر متأثراً في بعضها بالإسلام وفي بعضها الآخر متأثراً بمفاهيم جاهلية.

فالشمّاخ يصوّر أثر حلف اليمين وما تتركه في النفس من رهبة خاصة إذا كانت هذه اليمين كاذبة أو غموساً. والمؤمن يجب أن لا يحلف اليمين إلاّ إذا كان مضطراً لذلك، تأكيداً لقوله تعالى: {ولا تجعلوا الله عُرضةً لأيْمانِكم} [١٨].

يصوّر الشمّاخ كيف ضاقت به الأمور قبل أن يحلف، حتى إذا حلف فرّج الهم بهذه الحلفة التي تشبه الصاعقة التي إن نزلت على جبل جعلته دكاً، يقول الشمّاخ[١٩]:

فَفَرَّجْتُ كَرْبَ النَّفْسِ عنّي بِحَلْفَةٍ ... كما شقَّتِ الشُّقْرَاءُ عنْها جِلاَلَهَا

بِصَاعِقَةٍ لو صَادَفَتْ رمْلَ عَالِـجٍ ... وَرَمْلَ الغَنَا يوماً لَهَالَتْ رِمَالَهَا

ومن هذه الأفكار والمعتقدات ما يدور بين الناس من مفاهيم لا ترتبط بدليل علمي أو شرعي مثل حزن الطبيعة على شخص مات، أو اضطراب حركة النجوم والكسوف والخسوف حزناً على فقيد . إنّ هذا الاعتقاد من المفاهيم الجاهلية التي جاء الإسلام فأنكرها على من يؤمن بها، يقول الشمّاخ في رثائه عمر بن الخطاب[٢٠]:

أبَعْدَ قتيلٍ بالمدينةِ أظْلَمـتْ ... له الأرضُ تَهْتَزُّ العِضَاهُ بأسْوُقِ

فالأرض لا تظلم لمثل هذه الأسباب -على جلالها- ولا تحتجب الشمس حزناً على أحد، وقد قال رسول الله -صلى الله عليه وسلم- في ذلك الحديث الشريف «إنّ الشمس والقمر آيتان من آيات الله وإنهما لا ينكسفان لموت أحد ولا لحياته، فإذا رأيتموها

١٧- الديوان، ٢١٥. الصريمة: العزيمة الماضية.

١٨- سورة البقرة، آية ٢٢٤.

١٩- الديوان، ٢٩٤، ٢٩٥. رمل عالج، ورمل غنا: رملة بالبادية.

٢٠- الديوان، ٤٤٩. أسوق : جمع ساق. انظر لسان العرب مادة (سوق).

فكبّروا وأدعوا الله وصلوا وتصدّقوا»[٢١].

ومن المفاهيم التي سادت مجتمع الشاعر اعتقادهم بالجن، وما يضفون عليه من صفات وأعمال إنسانية، وقد صوّر الشمّاخ ذلك بقوله[٢٢]:

كأنَّ هَزِيز الرِّيح بين فُرُوجِــــهِ   عَوَازِفُ جِنٍّ زُرْنَ جِناً بِجَيْهَمَــــا

كما يؤمن الشاعر بالقضاء والقدر، ويرى أن الحب مكتوب على الشاعر لا فكاك له منه، حيث يقول[٢٣]:

وإنِّي عَدَانِي عنْكُمُ غَيْرَ مَاقِــتٍ   نَوَارَانِ مكتوبٌ عليَّ بُغَاهُمَــا

وكذلك الخوف من السلطان، وهو أمر لازم الناس عبر مسيرة حياتهم فجاء الإسلام ودعا المؤمن أن لا يخاف إلاّ الله، ولكن الشاعر يؤكد المعنى السابق وهو الخوف من الحاكم، يقول الشمّاخ[٢٤]:

لولا ابنُ عفَّانَ والسلطانُ مُرْتَقَبٌ   أُوردْتَ فَجّاً من اللَّعْبَاءِ جُلْمُــودِ

ومن المعتقدات التي كانت في مجتمع الشاعر ما يجلبه نعيق الغراب من شؤم وحزن وفراق، وقد ساد هذا المفهوم بين الناس قبل مجيء الإسلام، يقول الشمّاخ[٢٥]:

فظلَّ غُرَابُ البَيْنِ مُؤْتَيِضَ النَّسَى   له في دِيَارِ الجَارَتَيْنِ نَعِيــــقُ

خليليَّ إني لا يَزالُ تَرُوعُنـــــي   نَوَاعِبُ تبدو بالفِراق تَشُــوقُ

وكذلك الحال بالنسبة لهديل الحمام، حيث يرى بعضهم أن صوت الحمام يثير في النفس الحزن والأسى، كقول الشمّاخ[٢٦]:

حَنَّتْ على سِكَّةِ السَّارِي فجاوَبَهَا   حَمَامَةٌ من حَمَامٍ ذاتُ أَطْــوَاقِ

ومن خلال الأمثلة الشعرية السابقة، نلاحظ أن الشمّاخ لم يتأثر في أكثر أفكاره بالفكر الإسلامي ومفاهيمه الجديدة.

ومن المفاهيم التي يعلي الشمّاخ من شأنها وتتجسد معانيها في أشعاره بصور

٢١- انظر: صحيح مسلم، شرح النووي، ج٦، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٤، ص٢٠٠.
٢٢- الديوان، ٤٦١.
٢٣- الديوان، ٣١٢. نواران: تثنية نَوَار بفتح النون وهي المرأة النفور من الريبة.
٢٤- الديوان، ١٢٢. اللعباء: أرض لبني سليم.
٢٥- الديوان، ٢٤٢، ٢٤٣.
٢٦- الديوان، ٢٥٥.

مختلفة، مفهوم الاعتزاز والانتماء إلى القبيلة والعشيرة، على الرغم من أن الشمّاخ يعيش في مجتمع إسلامي تدعو تعاليمه إلى التقوى دون نظر إلى أنساب الناس وأحسابهم أو أجناسهم وألوانهم. يقول الشمّاخ[٢٧]:

أنَا الجِحَاشِيُّ شَمَاخٌ وليس أبِـي بِنِخْسَةٍ لِنَزِيعٍ غيرِ مَوْجُـــود

ويؤكد المعنى السابق مرة أخرى، فيقول[٢٨]:

إنّي امرؤٌ من بني ذُبيانَ قد علِمُوا أحْمِي شَرِيعَةَ مَجْدٍ غَيْرِ مَوْرُود

ويمدح الشاعرُ أحدهم فيؤكد هذا الاعتزاز، حينما يقول[٢٩]:

في بيت مَأْثُرةٍ عزٌ ومكْرُمـــة سبّاقُ غاياتِ مَجْد وابنُ سبّاقِ

ويمتد هذا المفهوم ليشمل المرأة بحيث يصبح الانتماء إلى قبيلة أو عشيرة عزيزة الجانب من عناصر جمال المرأة واكتمال صفاتها ومحاسنها. فيكفيها أنها كنانية[٣٠]، أو وسيطة قوم صالحين[٣١]، أو ممجدة الأعراق[٣٢]، أو تعوذ بحبل التغلبي[٣٣]، بل إن الشاعر في بعض الأحيان ينسبها إلى زعيم القبيلة أو إلى شخص مشهور بعينه، في مثل قوله[٣٤]:

من البِيضِ أعْطَافاً إذا اتّصلتْ دَعَتْ فِرَاسَ بنَ غَنْمٍ أو لَقِيط بنَ يَعْمُرا

أو قوله[٣٥]:

تعوذُ بِحَبْلِ التَّغْلِبيِّ ولو دَعَـتْ عليَّ بنَ مسعود لعزَّ نَصِيرُهَـا

الحب والنوى:

يؤكد الشمّاخ على الدور الكبير الذي يتركه النوى في حياة المجتمع، فينقسم الناس ويتفرّقون في مناحٍ شتى بحثاً عن حياة جديدة ومرابع خصبة، يقول

٢٧- الديوان، ١١٩.
٢٨- الديوان، ١١٩.
٢٩- الديوان، ٢٥٧.
٣٠- الديوان، ٧٤، ١٦٤.
٣١- الديوان، ٧٤.
٣٢- الديوان، ١٣٥.
٣٣- الديوان، ١٦٤.
٣٤- الديوان، ١٣٦.
٣٥- الديوان، ١٦٤.

الشمــّاخ[٣٦]:

تَصَدَّعَ فيهِ الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَا　　　كذاك النَّوى بين الخَلِيطِ شَقُوقُ

وقوله [٣٧]:

وقد ينْتَئِي من قد يطول اجتماعهُ　　　ويَخْلِجُ أشْطَانَ النَّوى كُلُّ مَخْلَجِ

فهذه حياة المجتمع البدوي لقاء وفراق تجمعهم أيام الخصب والربيع ووفرة المياه وكثرة الغدران فيقيمون بمواشيهم حتى إذا ما جفَّ الربيع ونضبت العيون واشتد الحر، تصدَّع الحي وانشقت العصا فيبدأ القوم بالرحيل كل في اتجاه؛ بحثاً عن مكان تتوفر فيه المراعي والمياه، لا يأبهون لعواطفهم وأشواقهم وما يمثّله الفراق من انقطاع وبُعد وغربة، وفي مثل هذه الحالة، فإنّ الشعراء هم الأقدر على تصوير ما يشعرون به، وما تذكيه في النفوس رحلة الظعائن وما تشعله الأطلال وبقايا الديار من لواعج الشوق والحنين لتلك الذكريات التي كادت أن تنمحي آثارها، وفي هذا يقول الشمّاخ[٣٨]:

ألاَ نَاديَا أظْعَانَ ليْلى تُعــــرِّجِ　　　فقد هِجْنَ شوقاً ليتَه لم يُهَيَّـجِ

وقوله [٣٩]:

صَدَعَ الظَّعائِنُ قلبَه المُشْتَاقَــــا　　　بِحَزِيزِ رَامَةَ إذْ أرَدْنَ فِراقَـــا

فهذه الظعائن وما تمثله من رحيل وفراق أصبحت مدعاة حزن الشاعر كلّما شاهدها عادت لنفسه ذكريات الفراق واللوعة، يقول الشمّاخ[٤٠]:

نَظَرْتُ وسَهْبٌ من بُوَانَةَ بيننـا　　　وأفْيَحُ من رَوْضِ الرُّبَابِ عَمِيقُ

إلى ظُعُنٍ هاجتْ عَليَّ صَبَابَــةً　　　لَهُنَّ بأعْلَى القُرْنَتَيْنِ حَرِيـــقُ

أمّا الديار وآثارها، فيعود إليها الشاعر بعد رحيل صاحبته ليستدعي من خلالها ذكريات الأمس، أو يمرّ عليها أثناء رحلته بعد أن انقطعت الأخبار وتشتت الجموع وعفت الديار، ولم يبق إلا آثار المنازل وما فيها من بقايا تستثير دواعي

٣٦- الديوان، ٢٤٢.
٣٧- الديوان، ٧٣.
٣٨- الديوان، ٧٣.
٣٩- الديوان، ٢٦١.
٤٠- الديوان، ٢٤١.

الحزن ومكامن الشوق والمحبة، يقول الشمّاخ[41]:

عَفَتْ ذَرْوَةٌ من أهلها فَجَفيرُهـــا ... فَخَرْجُ المَرَوْرَاةِ الدَّوَاني فدُورها

على أنّ للمَيْلاءِ أطلالَ دِمْنَـــةٍ ... بِأسْقُفَ تُسْدِيها الصَّبَا وتُنِيرُها

لِيَبْكِ على المَيْلاءِ من كان باكيـاً ... إذا خرجتْ من رَحْرَحَانَ خُدُورُها

وقوله [42]:

عفَا بطْنُ قَوٌّ من سُلَيْمَى فعَالِـزُ ... فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّوَاشِزُ

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِــهِ ... لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعَــارِزُ

ويقول أيضاً [43]:

أمِنْ دِمْنَتَيْن عرّجَ الرَّكْبُ فيهما ... بِحَقْلِ الرُّخامَى قَدْ أنَى لِبِلاهُمَا

ففاضت دموعي في الرِّداءِ كأنمَا ... عَزَالِيَ شِعيبَيْ مخلِفٍ وكُلاَهُمَـا

ولا شك أن هذين المعنيين: الظعائن والأطلال وما يثيرانه من أشواق وحنين قد طرقهما أكثر من شاعر، وأصبحا مجالين مناسبين لاستدرار عواطف الشاعر ليستلهم منهما مقدمات قصائده ويدلي بدلوه سواء أكانت عواطفه ومعاناته حقيقية أم غير ذلك.

ولعلّ الترحال في حياة الشاعر ونمط حياة البادية وما فيه من تصدّع الحي وتفرّق الخليط في كل اتجاه والبحث الدائم عن المرعى، من الأسباب المرجّحة في أن الشمّاخ لم يعش قصة حب حقيقية بل إنّ هذا الاضطراب في المعيشة لا يسعف الشاعر على أن يتجاوز مرحلة الإعجاب بصاحبته والانتقال إلى مرحلة أعلى، ولذلك جاء أغلب شعره مصوّراً الحب من جانب واحد، كما لم يستطع أن يصوّر أحاسيسه ومعاناته ودقائق مشاعره، بل جاء معظمه مصوّراً إعجابه بالأخلاق والعفة والجمال الخارجي لصاحباته. فالشمّاخ يتمنّى وصل صاحبته التي سرعان ما ترحل، ويمنعه أهلها من وصالها، حيث يقول[44]:

وحَالَ دونَكِ قومٌ في صدورهـــم ... من الضَّغِينَة والضَّبِّ البَلاَبِـلُ

٤١- الديوان، ١٦١، ١٦٢.

٤٢- الديوان، ١٧٣.

٤٣- الديوان، ٣٠٧، ٣١٠. العزلاء: مصبّ الماء من الراوية. شعيب: المزادة المشعوبة. الكلى: الرقاع التي تكون في المزادة والراوية، وهي جليده مستديرة مشدودة القروة قد خرزت مع الأديم تحت عروة المزاد.

٤٤- الديوان، ٢٧٢.

وهذا الترحال الدائم لصاحباته قد جعله يتعلق بأكثر من واحدة ويذكر بعضهن بأسمائهن أو بالكناية أو بالألقاب وبعضهن غفل، مثل: ليلى[45]، وأسماء[46]، وأم بيضاء[47]، والميلاء[48]، وسلمى[49]، وابنة الراقي[50]، وسعاد[51]، وأروى[52]، وضباع[53]، وما هذه الكثرة من الأسماء إلاّ دلالة على أثر عوامل التغير والتبدل في حياة الشاعر. ومن هنا أكثر الشاعر من تصوير الجوانب الخارجية عن المرأة التي لا تعطي أثراً للوعة ولا شعوراً بالمكابدة والمعاناة، بل هو دلالة على إعجاب بهذه الصفات الكريمة في المرأة مثل العفة، والحياء، وعفة اللسان، وشرف النسب، وجمال الشكل.

فالمرأة الجميلة في نظر الشاعر هي التي «وإن مرّ من تخشى اتقته بمعصم»[54]، و «لا يسل بفيها سيفه القيل»[55]، و «صفي أتراب لها حييات»[56]، و «هضيم الحشا لا يملأ الكف خصرها»[57]، وهي «ظبية عُطّلا حُسّانه الجيد»[58]، و «لها أقحوان قيّدته بإثمد»[59]، و «ممجدة الأعراق»[60]، و «وسيطة قوم صالحين»[61].

فهذه الصور الوصفيّة لا تصوّر حالة عشق بل إنّ الشمّاخ يشعرنا أن هذا الحب من جانبه، أما الفتاة فهي غير معنيّة كثيراً بهذا الأمر ولم ينل منها شيئاً، مثل قوله: «كنانية إلا أنلها فإنها ...»[62]، وقوله «... وإن لم أنلها»[63].

ويؤكد الشمّاخ هذا الرأي حينما يخاطب إحدى زوجاته التي طمحت عنه

٤٥- الديوان، ٧٣، ٧٤، ١٥١، ٣١٠.
٤٦- الديوان، ١٠٤، ٢٦١.
٤٧- الديوان، ١٢٩، ١٣٠.
٤٨- الديوان، ١٦١، ١٦٢.
٤٩- الديوان، ١٧٣.
٥٠- الديوان، ٢٥٣.
٥١- الديوان، ٢٧١.
٥٢- الديوان، ٣١٩.
٥٣- الديوان، ٤٣٧.
٥٤- الديوان، ٧٥.
٥٥- الديوان، ٢٧٢.
٥٦- الديوان، الأرجوزة، ص٢٢.
٥٧- الديوان، ٧٥.
٥٨- الديوان، ١١٢.
٥٩- الديوان، ٣٧٢.
٦٠- الديوان، ٧٤.
٦١- الديوان، ١٦٤.
٦٢- الديوان، ٧٤.
٦٣- الديوان، ٧٦.

وتركته دون أن تجرّبه وتعرفه على حقيقته، يقول الشمّاخ[٦٤]:

فإنَّكِ لو أنْكِحْتِ دارتْ بكِ الرَّحَى وألْقَيْتِ رحْلِي سَمْحَةً غيرَ طَامِحِ

وقوله في قصيدة ثانية [٦٥]:

ولم تَدْرِ ما خُلْقِي فتعلم أنَّنــــي لَدَى مُسْتَقَرُّ البيت أنْعِمُ بَالَهــا

وقوله أيضاً [٦٦]:

وقلتُ لها: يا أمَّ بَيْضاءَ إنَّـــهُ كذلِكَ بَيْنَا يُعْرفُ المرءُ أنْكِــرَا

فهو يعاتب أم بيضاء عتاباً رقيقاً لتجاهلها إيّاه، ويتمنّى على الميلاء أن تعطف عليه بما لا يضيرها، حيث يقول[٦٧]:

وماذا على المِيْلاءِ لو بَذَلتْ لنـا من الودِّ ما يخفي وما لا يَضِيرُها

ويتحقق من أن وصل أروى أمر مشكوك فيه، ولن ينال منه شيئاً، حيث يقول[٦٨]:

كِلاَ يَوْمَيْ طُوَالَةَ وصْــلُ أرْوَى ظَنُونٌ آنَ مَطْرَحُ الظَّنُــــونِ

وما أرْوَى وإنْ كَرُمَتْ علينـــا بأدْنى من مُوَقَّفَةٍ حَــــرونِ

ولعلّ تجاربه الفاشلة مع النساء وعدم حفظهن للود والعهد وزواجه العاثر أكثر من مرة قد دفعه إلى التأكيد على معنى الوفاء والمحافظة على الوعد والعهد سواء مع المرأة أو مع الرجل، يقول الشمّاخ[٦٩]:

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِـهِ لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعَــارِزُ

ويؤكد على معنى رد الجميل بجميل مثله والوفاء لمن يعمل المعروف مع الآخرين، حيث يقول[٧٠]:

تَذكَّرتُ لما أثْقَلَ الدَّيْنُ كَاهِلِـي وَصَانَ يَزِيد مالَه وتَعَــــذَّرا

رِجَالاً مضوا مِنِّي فلستُ مُقَايِضاً بهم أبداً من سائرِ النَّاسِ مَعْشَرا

٦٤- الديوان، ١٠٥.
٦٥- الديوان، ٢٨٨.
٦٦- الديوان، ١٣٠.
٦٧- الديوان، ١٦٢.
٦٨- الديوان، ٣١٩.
٦٩- الديوان، ١٧٣.
٧٠- الديوان، ١٣١.

ويقول في مدح عرابة ما يشير إلى معنى الوفاء[٧١]:

فقد أتاني بأنْ قد كنتَ تغضبُ لي ... ورَقْعَة عنك حقاً غيرَ إيـــراقِ

فسرّني ذاك حتى كِدْتُ من فَــرَحٍ ... أُسَاوِرُ الطَوْدَ أو أرْمِي بــأرْوَاقِ

فسوف يلقاه منّي -إن بَقِيتُ لـه- ... لاقٍ بأحْسَنِ ما يَلْقَى به اللاّقِــي

وماذا يبقى للإنسان، بعد أن يمتد به العمر، وتنأى الديار بمن أحب، غير الوفاء لذكراهم والحنين الدائم لهم، والشمّاخ الذي عرف الوفاء طريقاً لمن لم يحبّوه ما زال دائم الحنين، حيث يقول[٧٢]:

إذا أنا عَزَّيْتُ الفُؤَادَ عن الصِّبَـا ... أبتْ عَبَراتٌ بالدموع تَفُـــوقُ

وقوله [٧٣]:

عُجْتُ القَلُوصَ بها أسَائِلُ آيَهـا ... والعينُ تُذْري عَبْرَةً تَغْسَاقَـــا

وقوله [٧٤]:

لَقومٌ تَصابَبْتُ المعيشةَ بعدَهــم ... أعَزُّ عَليَّ مِنْ عِفَاءٍ تَغَيَّـــــرا

فهو دائم الوفاء، أمّا الخيانة فقد اكتوى بنارها وجرّب مرارة الغدر، ومن جرّب الكيَّ لا ينسى مواجعه، فالشاعر قد خطب فتاة وجاءه أحد إخوته أثناء غيابه، وتزوّج منها، فتركت في نفسه جرحاً راعفاً وألماً مُمضاً، يقول الشمّاخ[٧٥]:

لنَا صاحبٌ قد خانَ من أجْلِ نَظْرَةٍ ... سقيمُ الفُؤَادِ حبُّ كَلْبَةَ شَاغِلُه

وبقي الخلاف بينهما حتى ماتا متهاجرين[٧٦].

وما أكثر المواعيد التي لا تتحقق والتي يراها الشاعر بمنظار الخيانة للعهد وعدم الوفاء، ولا يجد لها مسوّغاً مقنعاً، يقول الشمّاخ[٧٧]:

منّيْنَه فكذبْنَ إذْ منّينـــــــه ... تلك العهُودَ وخُنَّهُ الميثاقـــا

ونلاحظ في استخدامه للموروث من الأمثال ما يدعم قولنا في اهتمامه

٧١- الديوان، ٢٥٧، ٢٥٨.

٧٢- الديوان، ٢٤٣.

٧٣- الديوان، ٢٦٢.

٧٤- الديوان، ١٣١، الصبابة : البقية تبقى في الاناء.

٧٥- الديوان، ٤٥٥، وانظر الأغاني، ٩/١٩١.

٧٦- انظر: الأغاني، ٩/١٩١.

٧٧- الديوان، ٢٦١.

بالأمثلة التي تضرب بجذور إلى معنى الوفاء والالتزام بالعهود، فهو القائل[٧٨]:

أوَاعَدْتَني مالاً أحاولُ نَفْعَـــه   مَوَاعِيدَ عُرْقُوبٍ أخاه بيثـرب
وواعدتني عَادِيَةً بين جُولِهَـــا   وبين رَجَاهَا نِصِفُ شَأوٍ مُقَرَّبِ

فمواعيد عرقوب مثل قد تداوله الناس وهو يضرب في خلف الوعود، كما استخدم الشمّاخ مثلاً آخر حيث يقول[٧٩]:

ولم أكُ مِثْلَ الكَاهِلِيِّ وعِرْسِـهِ   سقَتْهُ على لُوحٍ دِمَاءَ الذَّرَارِحِ
وقالت: شرابٌ باردٌ قد جَدَحْتُه   ولم يَدْرِ ما خَاضَتْ له بالمَجَادحِ

وهي صورة لخيانة المرأة لزوجها التي تخادعه وتدّعي كذباً بالمحبة والوفاء، والشمّاخ وفيٌ حتى لأدواته وهو يجد صعوبة في فقدها ويقول على لسان صاحب القوس[٨٠]:

فلمَّا شرَاهَا فاضت العينُ عَبْرةً   وفي الصدرِ حُزَّازٌ من الوجْدِ حَامِزُ

فدموعه سخيّة حينما يفقد غالياً، وقد جسّد الشمّاخ معاني الوفاء بصور معبّرة وجميلة، والوفاء خصلة طيبة من خصل الخير التي يحرص عليها، والخير والشر نوازع تتنازع نفس كل إنسان وسنحاول أن نبين كيف صوّر الشمّاخ هذين المعنيين.

الخير والشر :

يرى الشمّاخ أنّ الإنسان الخيِّر هو الإنسان السمح في تعامله الذي لا يثير المتاعب ولا يصعّد الأمور ويفتعل الأحداث ليثير شغباً أو سخطاً، ويؤكد هذا الأمر من خلال تعامله مع النّاس حيث يقول[٨١]:

تُعَارِضُ أسماءُ الرُّكابَ عَشيَّـةً   تُسائِلُ عن ضِغْنِ النِّساءِ الطَّوامِحِ
وماذَا عَليْها إنْ قَلُوصٌ تَمَرَّغَـتْ   بِعِكْمَيْنِ إذْ ألْقَتْهُمَا بالصَّحَاصِـحِ
فإنَكِ لو أنْكِحتِ دارتْ بك الرَّحَى   وألْقَيْتِ رحْلِي سَمْحَةً غيرَ طَامِحِ

فهذه امرأة تتدخل فيما لا يعنيها، وتسأل عن أمور لا تهمّها ومع ذلك يردّ عليها الشمّاخ بهدوء وثقة عالية بنفسه بأنها لو جرّبته أو تزوجته لوجدت إنساناً يسعدها

٧٨- الديوان، ٤٣٠، ٤٣١.

٧٩- الديوان، ١٠٥، ١٠٦. اللوح: العطش. الذرارح: السم القاتل.

٨٠- الديوان، ١٩٠. حزاز: ما يجده الإنسان في صدره من الغيظ والغضب. الحامز: الشديد الممض المحرق.

٨١- الديوان، ١٠٤. الضغن: الميل. العكمين: العدلين يشدان إلى جانبي الرحل. الصحاصح: الأرض الجرداء.

ويهنيء بالها. ويقول أيضاً[82]:

ولو تطلبُ المعروفَ عندي رَدَدْتُها　　بِحاجَةٍ لا القَالِي ولا المُتَلَجْلِجِ

ويخاطب أحد الذين يستفزونه بالقول والفعل لكي يهجوهم ويخاصمهم، فيقول[83]:

فإنْ كَرِهْتَ هِجَائِي فاجْتَنِبْ سَخَطِي　　لا يُدْرِكَنْكَ تَفْرِيعِي وتَصْعِيدِي

ويكرر المعنى نفسه مرّة ثانية في صورة جديدة[84]:

إنْ كُنْتُمُ لَسْتُمُ ناهِينَ شَاعِرَكُم　　ولا تَنَاهَوْنَ عن شَتْمِي وتَهدِيدِي

فاجْرُوا الرِّهانَ فإنِّي ما بقيتُ لكم　　غَمْرُ البَدِيهةِ عَداءُ القَرَادِيدِ

وهو في كل هذه الأمور يحاول أن يخرج من المشكلات والصعوبات معتمداً على حكمته وحسن تدبيره، يقول الشمّاخ[85]:

ومَرْتَبَةٍ لا يُسْتَقَالُ بها الرَّدَى　　تَلاَفَى بها حِلمِي عن الجهل حَاجِزُ

ويداري الناس ويجاملهم على الرغم من معرفته بعداوتهم له، ولكنّه يحاول تغليب الخير على الشر ويتجمّل بالصبر حتى لا يشعل فتيل الشر، يقول الشمّاخ[86]:

أُجَامِلُ أقواماً حياءً وقد أرَى　　صُدُورَهُمُ تَغْلِي عَلَيَّ مِرَاضُهَا

ويصوّر شخصاً آخر، فيقول[87]:

فأظْهَر وداً والعداوةُ سِرُّه　　لحاجته كانت إليَّ فأسْرفا

ولا يمنعه هذا العداء من أن يقوم بواجباته نحو أهله وعشيرته ومجتمعه ويتحمل في سبيل ذلك ما يتحمل، يقول الشمّاخ[88]:

ولكنّي إلى تَرِكَاتِ قَوْمِي　　بقيتُ وغَادَرُونِي كالخليعِ

فهو يعمل الواجب ويفعل الخير دون أن ينتظر رأي الناس في ذلك، يقول الشمّاخ[89]:

ليس بما ليس به بأس بَاسْ

٨٢- الديوان، ٧٦.

٨٣- الديوان، ١١٥.

٨٤- الديوان، ١٢١. البديهة: أول جري الفرس، وفرس غمر كثير العدد. القراديد: ما ارتفع من الأرض وغلظ.

٨٥- الديوان، ١٧٤.

٨٦- الديوان، ٢١٥.

٨٧- الديوان، ٤٤٧.

٨٨- الديوان، ٢٢٤.

٨٩- الديوان، ٤٠٠.

ولا يَضُرُّ البَرَّ ما قال النّـاس

أمّا الأفعال السيئة فهو يمنع نفسه عن عملها ويتركها خوفاً من السمعة السيئة أو خوفاً مما يقوله الناس، يقول [٩٠]:

وأمْرٍ تَشْتَهيه النَّفْسُ حُلْـــــوٍ تركتُ مخافةً سوءَ السَّمَـــــاعِ

كما تمنعه تجربته في الحياة وخبرته وسنّه من عملٍ لا يليق به، يقول [٩١]:

تُغَالِبُنِي نفسي على تَبَعِ الهَـوَى وقد جاءَ نفسي من هواها نَذيرُها

وينتقد الشمّاخ تصرفاته السيئة ويراجع نفسه ويستفيد من أخطائه ويأخذ العبرة من عثراته، يقول [٩٢]:

وكنتُ إذا زَالَتْ رِحَالةُ صاحـبٍ شَتِمْتُ به حتى لَقِيتُ مِثالَهـــا

وينتقد هذا التصرف في شماتته للآخرين ويقبّح هذا الفعل حينما يصوّر النساء اللواتي يفرحن لمن تترك زوجها وترحل عنه طامحة إلى غيره من الرجال، يقول [٩٣]:

يَفَرْنَ لِمِبْهاجٍ أزالتْ حليلَهـــا غمَامةُ صيْفٍ ماؤُهَا غيرُ أكْدَرا

ومن الأفعال التي يعلي من شأنها ويمدح بها ممدوحيه الكرم والجود فهي أفعال خير ولا تصدر إلا عن نفس أبيّة كريمة، يقول الشمّاخ [٩٤]:

أنتَ المجلّي عن المكروبِ كُربتَـه والفاتحُ الغُلَّ عنه بعد إيثـــاقِ

والشاعبُ الصَّدْعَ لا يُرْجَى تَلاؤُمه والهمُّ تُفْرِجُه من بعد إغـــلاقِ

ويقول في رثاء عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– حيث يعلي من طيب أفعاله وما قدّمه من خير [٩٥]:

فمن يسْعَ أو يركب جَنَاحَيْ نَعَامة ليُدرك ما قدمتَ بالأمسِ يُسْبَقِ

ويمدح عبدالله بن جعفر بمواقفه الخيّرة وحسن استقباله للضيوف حيث يقول

٩٠- الديوان، ٤٤٦.

٩١- الديوان، ٤٣٩.

٩٢- الديوان، ٢٨٩.

٩٣- الديوان، ١٣٥.

٩٤- الديوان، ٢٥٧.

٩٥- الديوان، ٤٤٩.

راجزاً[٩٦]:

إنك يا ابن جعفر خير فتى

وخيرهم لطارق إذا أتى

وَرُبَّ ضيفٍ طرق الحيَّ سُرَى

صَادَفَ زاداً وحديثاً ما اشتهى

إنَّ الحديث طَرَفٌ من القِرَى

هذه أهم معاني الخير التي تتجسد صورها في شعره وتتلخص في أن على المرء ألاّ يثير غضب الآخرين. وعليه ألاّ يحتدّ غضباً، وأن يجازي بالحسنى، والفعل الحميد وأن يبرز أفعال الخير التي ينهضُ بها القادة والرجال الكرماء الطيّبون، ومن الصور التي جسّدها الشمّاخ وأنكرها صورة الشرّ وأهله.

الحياة والموت :

لا غرابة أن يأتي شعر الشمّاخ مثقلاً بأحزان الحياة، وفجيعة الموت، فكل شيء إلى نهاية وكل حياة إلى أجل، وقد عاش الشاعر حياة مضطربة، خبر مرارتها ونال من خيباتها وعثراتها ما أسبغ نفسه وأفكاره وصوره بالقلق والخوف والمخاطرة، فكل ما حوله متغيّر متحوّل، يستعجل الزمن نحو رحيل دائم وانتقال من حال إلى أخرى، والليالي لا تعطيه الصفاء، وكلّما ظهر له بارق من أمل لم يجد عنده سوى السراب، فحاله شبيه بحال ناقته التي يقول عنها[٩٧]:

إذَا قطعتْ قُفّاً كُميْتاً بَدَا لَهَا ... سَمَاوَةُ قُفٍّ بين وَرْدٍ وأشْقَرا

ويقف الشمّاخ أمام الأطلال فيتذكر كيف آلت الحياة فيها وزالت بعد أن كانت تعجّ بمختلف معانيها، فيقول[٩٨]:

طَالَ الثَّواءُ على رسمٍ بِيَمْنُودِ ... أوْدَى وكلُّ خَليلٍ مرةً مُودِي

هذا الإحساس بالنهاية، وزوال كل شيء، وتفرّق الأحبّة وتشتّت بني قومه جعل من

٩٦- الديوان، ٤٦٥.
٩٧- الديوان، ١٣٩.
٩٨- الديوان، ١١١.

الشمّاخ رجلاً يتحمل هموم غيره، ويدافع عن هدف سامٍ، هو المحافظة على سمعة قومه وشرفهم وحماية عرضهم وصونه من كل أذى، يقول الشمّاخ -وإحساس بالوحدة والغربة يحيط به ويكتنف جنبات نفسه-[٩٩]:

ولكنّي إلى تَركَات قوْمِـــــي بقيتُ وغَادَرُوني كالخليـــــعِ
تُصيبُهُمُ وتُخطئُني المنايــــا وأُخْلَفُ في رُبُوعٍ عن رُبُــوعِ

ويصوّر الشمّاخ الهموم وعوامل الخوف والهلاك التي تحيط به وتقضُّ مضجعه، فلا يستطيع النوم ولا يعرف جنبه الراحة، حيث يقول[١٠٠]:

فبِتُّ كأنّي مُتَّقٍ رأسَ حيَّـــةٍ بحاجَتِها إنْ تخطِهِ النفسَ تُعْرِجِ

وما كان لهذه المشكلات والهموم أن تطول على من يحمل قلباً مدرّباً على الصعاب المتوالية، وعقلاً وحكمة وبصيرة لمعالجة تلك الهموم والمشكلات، يقول الشمّاخ[١٠١]:

ومَرْتَبَةٍ لا يُسْتَقَالُ بها الـرَّدَى تَلاَفَى بها حِلمِي عن الجهل حَاجِزُ

هذه المرتبة المهلكة والأخطار المحدقة يخرج منها ناجياً بفضل حكمته وصبره، وقد يخرج إلى عالم جديد أرحب وأقل خطورة من حياته السابقة على ظهر ناقته الصلبة القويّة، يقول الشمّاخ[١٠٢]:

ولَمَّا رأيْتُ الأمر عَرْشَ هَوِيَّـةٍ تسلَّيْتُ حاجَاتِ الفؤادِ بِشَمَّــرا

كما يصوّر حياته في الصحراء وما يلاقي فيها من حرٍّ وعطش ورمال ومسالك صعبة، فيقول[١٠٣]:

ودَوِيَّةٍ تَيْهاءَ قَفْرٍ مَرَادُهَـــــا مَرُوتٍ يُكلُّ العِيسَ فيها ارْتِكَاضُها
صَلِيتُ بها في المُصْطَلِينَ بحَرِّهَا فَطَلَّتْ وقد كانت شديداً عِضَاضُها
وغَمْرَةِ موتٍ خُضْتُ حتى قَطَعْتُها وقد أَفْظَعَ الجِبْسَ الهِدَانَ خِيَاضُها

ويقول أيضاً[١٠٤]:

قطعتُ إلى معروفها مُنْكَرَاتِهـا إذا خَبَّ آلُ الأمْعَزِ المُتَوَهِّـــجِ

٩٩- الديوان، ٢٢٤.
١٠٠- الديوان، ٧٨.
١٠١- الديوان، ١٧٤.
١٠٢- الديوان، ١٣٢.
١٠٣- الديوان، ٤١٢، ٢١٤.
١٠٤- الديوان، ٨٤.

هذه هي الصحراء غمرة موت شديد عضاضها، يتوهجّ فيها الأمعز الصوان، وتتناثر فيها أشكال الموت في كلّ مكان وتترامى على أطرافها ألوان الهلاك المرعب، لا تسمع فيها إلاّ أنين النياق الرذايا اللاغبات، يقول الشمّاخ مصوّراً أحد المناظر المتكررة فيها[105]:

تخالُ ظِلاً لَهنَّ إذا استقلّت ... بأرْحُلِنا سَبائبَ تالياتِ

لهُنَّ بكل مَنْزِلةٍ رذايا ... تُركْنَ بها سَواهِمَ لاغِبَاتِ

تَرَى كِيرانَ ما حَسَرُوا إذا ما ... أراحُوا خلفهنَّ مُرَدّفَاتِ

ترى الطَّيْر العِتاقَ تَنُوشُ منها ... عُيوناً قد ظهّرْنَ وغائراتِ

كأنّ أنينَهُنّ بكل سَهْبٍ ... إذا ارتحلتْ تجاوُبُ نائحاتِ

إنه صراع الحياة لا مجال فيها إلاّ للقوي، أمّا من وهنت عزيمته وضعفت قواه فلا مكان له فيها ولا يستطيع اجتيازها، «وقد أفظع الجبس الهدان خياضها»[106]. ولهذا فقد أسبغ الشاعر على وسيلته -لاجتيازها- صفات القوة والصلابة والسرعة والقدرة على الاحتمال، فشبّه ناقته بالحمار الوحشي.

وحياة الحمار الوحشي، وما فيها من صراع وانتقال وتغيّر، تشبه إلى حد بعيد حياة المجتمع البدوي، وتنعكس فيها ومضات من صراع الحياة عند الشاعر؛ ففيها الأمن والطمأنينة، وفيها الخوف والقلق، وفيها البحث عن الماء والمرعى خلال مسالك يكتنفها الموت ويترصد فيها الأعداء، إنها صراع البقاء، ولنمضي مع الشمّاخ وهو يصوّر هذه الحمر في حالة الأمن والطمأنينة لا يعكر صفوها شيء، حيث يقول[107]:

كأنّي كسوتُ الرَّحْلَ أحقبَ ناشطاً ... من اللاءِ ما بيْنَ الجِنَابِ وَيأجَجِ

قُوَيْرِحُ أعوامٍ كأنّ لسانَه ... إذا صَاحَ حِلْوٌ زَلَّ عن ظَهْرِ مِنْسَجِ

خفيفَ المِعَى إلا مُصَارة ما استَقَى ... من البَقْلِ يَنْضُوهُ لَدَى كُلّ مَشْجَجِ

أقبُّ ترى عهْدَ الفلاةِ بجسمِه ... كعَهْدِ الصِّنَاعِ بالجَديل المُحَمْلَجِ

إذا هو ولّى خِلْتَ طُرَّةَ مَتْنِه ... مَريرةَ مفتُولٍ من القِدِّ مُدْمَجِ

تَرَبَّعَ من حَوْضٍ قَنَاناً وَثَادِقاً ... نِتَاجَ الثُّريّا حَمْلُهَا غيرُ مُخْدَجِ

١٠٥- الديوان، ٦٧، ٦٨.

١٠٦- الديوان، ٢١٤.

١٠٧- الديوان، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٣.

إذَا رَجَّعَ التَّغْشِيرَ رَدّاً كَأَنَّــــه		بِنَاجِذِهِ من خَلْفِ قَارِحِهِ شَـــجِ

بَعِيد مَدَى التَّطْرِيبِ أولَى نُهَاقِــه		سَحِيلٌ وأُخْراه خَفِيٌّ الْمُحَشْـرَجِ

خَلاَ فارْتَعَى الوَسْمِيُّ حتى كأنَّمـا		يَرَى بِسَفَا البُهْمَى أخِلَّةَ مُلْهِـجِ

مَتَى مَا يَسُفْ خَيْشُومُه فوق تَلْعَةٍ		مَصَامَةَ أعْيَارٍ من الصَّيْفِ يَنْشِجِ

هذه صورة موحية بالأمان لحمار وحشي ممتلىء الجسم، يرعى الربيع ويأكل مختلف ألوان البقول، يمضي يومه نهاقاً ومطاردة لا يشعر بجوع أو عطش، وحوله الأُتن متفاليات، فهو في طمأنينة لا يكدر حالته مكدر، ولكن هذا النعيم لا يدوم، إذْ سرعان ما تجف المياه، ويشتد الحر وتهزل الأتن، مما يحمله على الانتقال بها إلى مكان آخر، يقول الشمّاخ[١٠٨]:

إلى أن عَلاَهُ القَيْظُ واسْتَنَّ حولَه		أهَابِيُّ منها حَاصِبٌ وسَمُـــومُ

وأعْوَزَه باقي النِّطافِ وقَلَّصَتْ		ثَمَائِلُها وفي الوجوهِ سُهُـــومُ

وحَلأَهَا حتى إذا تم ظِمْؤُهَــــــا		وقد كاد لا يَبْقَى لهنَّ شُحُــومُ

وهنا تبدأ أزمة جديدة بعد أن جفّت العيون والتهب الحر، واشتد سعار العطش والظمأ، فلا بدّ من مخرج من هذا الهلاك الذي يزداد بطشه ضراوة في النفوس، فالماء مطلب عزيز، والعيون العذبة دونها أهوال منها: وعورة المسلك وكثرة المتربصين، وتقع على عاتق الحمار الوحشي مسؤولية الخروج من هذا المأزق، يصوّر الشمّاخ هذه اللحظات، فيقول[١٠٩]:

فلمّا فَنَى الأسْمَالُ غَاضَتْ وقَلَّصَتْ		ثَمائِلُهَا وتابعَ الشمسَ صُورُهَــا

فظل على الأشراف يَقْسِمُ أمـــرَه		أيَنْظُرُ جُنْحَ الليل أم يَسْتَثِيرُهَا

وقوله[١١٠]:

فظل بها على شَرَفٍ وظَلَّـــــتْ		صِياماً حوله مُتَفَالِيـــــــاتِ

صَوَادِيَ ينتظرْنَ الوِرْدَ منـــــه		على ما يَرْتَئِي مُتَقَابِعَـــاتِ

أو مثل قوله[١١١]:

١٠٨- الديوان، ٣٠٠.

١٠٩- الديوان، ١٦٧، ١٦٨.

١١٠- الديوان، ٦٨، ٦٩.

١١١- الديوان، ٣٠٠.

فظل سَرَاةَ اليوم يَقسِمُ أمـرَه ... مُشيتٌ عليه الأمرُ أين يَـرُوم؟
بِرَابِيَةٍ يَنْحَطُّ عنها مُعَشْــراً ... ويَعْلُو عليها تارةً فيصُـــومُ

إنّه اختيار صعب وصراع يضيق به جسمه فيفر منه إلى مكان عالٍ لعله يجد عنده متنفساً لضيقه، ولكنه سرعان ما ينحط عن هذه الرابية إلى الوادي لعله يجد الفرج، إنها صورة تعجّ بالحركة التعبيريّة عن هذا الهم الذي أضناه، فيقرّر السير نحو عين الماء، وهنا تبدأ مرحلة جديدة تحتاج إلى سباق مع الزمن، فالمسافة بعيدة ويجب أن يقطعها قبل أن تبزغ أنوار الشمس فيصبح عرضة للصائدين، إنها القيادة التي يحتاجها هذا القطيع لكي يبعد عنه شبح الموت والهلاك، يقول الشمّاخ مصوّراً هذه اللحظات[112]:

دَعَاهُ مَشْرَبٌ من ذِي أبَـــانٍ ... جِسَاءٌ بالأبَاطِحِ أو غَديـــرُ
فأوردهنّ تَقْرِيباً وشَـــدّاً ... شَرَائِعَ لم يُكَدِّرْهَا الوَقِيـــرُ
فلمّا أن تَغَمَّرَ صَاحَ فيهَـــا ... ولَمَّا يَعْلُهُ الصُّبْحُ المُنِيـــرُ

لقد سرى ليلاً وهو يقودها مسرعاً نحو العين ولما يعله الصبح المنير، ويقول في قصيدة ثانية[113]:

إلى أن أجَنَّ الليلُ وانقضَّ قارباً ... عليهنّ جَيَّاشَ الجِـــرَاءِ أزُومُ
وكمشها شَبْتُ الحِضارِ مُـــلازمٌ ... لما ضاعَ من أدْبَارِهِنَّ لَـــزومُ
فأوردها ماءً بِغَضْوَرَ آجِنـــاً ... له عَرْمَضٌ كالغِسْلِ فيه طُمُـومُ

وهكذا يصل الحمار الوحشي بأتنه إلى مورد الماء فيشرب منه ويخرج قبل أن يصل إليه الصيّاد، ونلاحظ أن الشمّاخ في جل قصائده ينتصر لهذه الحمر -وهو انتصار للحياة-، فلا يصيبها الصياد بسهامه، فتنهل الماء ثم تعود سريعة قبل أن يراها الصيّاد، إلا في قصيدة واحدة، حيث تعجلت رباعيه من الحمر الوحشية سبقت غيرها بدون تبصّر بمواقع الخطر فكانت نهايتها الموت، وكأن الشمّاخ يعطي مثالاً لمن يخرج عن رأي الجماعة ويتعجل خيره، حيث يقول[114]:

فلما دنَتْ للماءِ هِيماً تعجَّلَـتْ ... رَبَاعِيَةٌ للهاديَاتِ قَـــدُومُ

١١٢- الديوان، ٢٥٤، ١٥٦، ١٥٧.
١١٣- الديوان، ٣٠١.
١١٤- الديوان، ٣٠٢. ملتقى الغرارين: حديد الشفرتين. طميل: سهم ملطخ بالدم.

فَدلَّتْ يديْها واستغاثتْ بِبَـــرْدِهِ   على ظَمَإٍ منها وفيه جُمُـــــومُ

فأهْوَى بمفتُوق الغِرارَيْنِ مُرْهَف   عليه لُؤَامُ الرِّيش فَهْوَ قَتُـــومُ

فأنْفَذَ حِضْنَيْها وجال أمامَهـــــا   طَمِيلٌ يُفَرِّي الجَوْفَ وهْوَ سَلِيمُ

وهكذا نهاية الصراع، إمّا إلى الموت أو إلى حياة جديدة، فهذه هي الحياة كما يراها الشمّاخ صراع مع الموت، كل يعدّ عدّته للآخر ويهيء من الأسباب ما يوفر لنفسه الحياة، فالصيّاد يختار موقعه من عين الماء، وأسهمه تنتظر الانطلاق وهو أشد حاجة إلى دم الحمر الوحشية من حاجتها إلى الماء، فموتها حياة له ولأطفاله، بينما في الطرف الآخر تحرص الحمر الوحشية على أن تصل إلى الماء على حذر وتوجّس وخوف شديد، وتختار من الأوقات ما لا تساعد الصيّاد على رؤيتها لتصل إلى الماء عنصر الحياة، فتشرب منه على عجل وتمضي بعيداً عن عيون الصائدين.

إنّ الشاعر وهو يتحدث عن حمار الوحش يعكس رغبات وآمالاً دفينة في النفس وهو لن يفعل ذلك لو كانت هذه الآمال متحققة في واقعه.

أمّا صورة الظبي والصيّاد فنلاحظ أن الظبي قد أعدَّ العدّة لنفسه وبحث عن مخبأ يبعده عن كلاب الصيّاد، ويصوّر الشمّاخ هذا المكان الضيق رغم اتساع الأرض، وكأن الأرض قد ضاقت عليه بما رحبت يساعده على التخفي الأمطار الغزيرة المنهمرة وما تدفعه الرياح من الغبار الدقيق، يقول الشمّاخ[115]:

باتا إلى حِقْفٍ تَهُبُّ عليهمـــــا   نَكْبَاءُ تَبْجِسُ وابلاً غَيْدَاقَـــــا

من صوبِ سَارِيةٍ أطَاعَ جَهَامُهـــا   نَكْبَاءَ تَمْرِي مُزْنَها أوْدَاقَـــــا

فَثَنَى يديْه لِرُوقِهِ مُتَكَنِّسـَــــــاً   أفْنَانَ أرْطَاةٍ يُثِرْنَ دُقَاقَـــــا

وكأنه عانٍ يُشاوِر نفسَـــــــــه   غابتْ أقاربُه وشُدَّ وَثَاقَـــــا

إنّ الشمّاخ يشبّه الظبي في ظل الإرطاة بأسير قد بَعُدَ عن أهله فهو دائم التفكير بهم. أمّا كلاب الصيّاد فيصوّرها الشمّاخ جائعة تبحث عن صيد ويدقق في تفصيلات جسمها ليبرز من خلال ما تعانيه من جوع، يقول الشمّاخ[116]:

فغدا بها قُبّاً وفي أشْدَاقِهـــا   سَعَةٌ يُجَلْجِلُ حَضْرُها الأشْدَاقَا

١١٥- الديوان، ٢٦٣، ٢٦٤. غيدقا: كثير الماء. السارية: السحابة. عان: أسير

١١٦- الديوان، ٢٦٥. قبا: ضمراً، دقة الخصر والبطن. يجلجل حضرها الأشداقا: أي أشداقها تتحرك أثناء عدوها فيسمع لها صوت.

الفصل الثاني

الصورة وعلاقات الزمان والمكان

«الزمان تبدّل مستمر يصبح الحاضر به ماضياً، وهو لحمة متحركة، أو رباط حركي يجلب الحوادث، وتظهر به أمام بصر الراصد للحاضر. ولذلك تستعمل التعابير التخييلية للدلالة عليه، فيقال جريان الزمان، أو مسيرة الزمان...»[1].

ونستطيع أن نلمس تبدّل الزمان المستمر وتغيّره من حاضر إلى ماضٍ وما يحمله لنا من جديد، ونحن ننظر بعيون الماضي عبر قنوات الخوف والهلع إلى المستقبل وقد نبهتنا نوائب الأمس وأحداثه إلى تدارك عدم حدوثها مرّة ثانية، محاولين أن نضع على مشجب الزمن كل خيباتنا وفشلنا وآلامنا، كما يقول المتنبي[2]:

صَحِبَ الناسُ قبلنا ذا الزمانـــا — وعناهم من شأنِهِ ما عنانـــا

وتولوا بِغُصّةٍ كلّهم منـــــهُ — وإن سرَّ بعضهم أحيانـــــا

وحاول الشعراء أن يوظّفوا كثيراً من معاني الزمن وتحولاته وسماته في صورهم الشعرية لتكون لهم جسراً ينقلون من خلاله همومهم وأحاسيسهم وتجاربهم.

واستخدم الشمّاخ كثيراً من دلالات الزمن وأشكاله وتفاعلاته في الحياة وأبان عن موقفه وأحاسيسه من الليل والصباح والغروب والأيام والصبا والمشيب، فهي رموز الزمن التي يرتبط بها الفعل الإنساني.

ويعتمد الشمّاخ في رحلاته وتنقلاته التوقيت الذي يحدّد الإطار الخارجي للصورة ويؤثر أحياناً في تفاصيلها؛ فالمسير ليلاً أو نهاراً يمثل جزءاً من الصورة العامة للرحلة وجزءاً من المعاناة إذ يسقط أحاسيسه على ما يحيط به من أجواء الصورة. يقول الشمّاخ[3]:

ألاَ أدْلَجَتْ ليْلاكَ من غير مُدْلَجٍ — هَوَى نفسها إذْ أدْلَجَتْ لم تُعرِّجِ

بِليل كلونِ السَّاجِ أسودَ مظلـــمٍ — قليلِ الوَغى داجٍ كلونِ اليَرَنْدَجِ

فبِتُّ كأنّي مُتَّقٍ رأسَ حيَّـــةٍ — بحاجَتِها إنْ تخطِىءِ النفسَ تُفْرجِ

١- انظر: عدنان بن ذريل، في المصطلح الفلسفي، الزمان والمكان، مجلة المعرفة، السنة ٣٣، العدد ٣٦٨، أيار ١٩٩٤، ص١٦.

٢- انظر: ديوان المتنبي، بيروت، المكتبة الثقافية، (د.ت)، ص٤٧٤.

٣- الديوان، ٧٨. أميل إلى رواية البيت الثالث كما ورد في اللسان، لأنّ الشاعر يصف ليلة صعبة عاشها وعاني فيها الصعاب، بدلاً من الرواية التي ذكرها المحقق «لكنت إذاً كالمتّقي رأس حية ...».

يصوّر الشاعر رحيل صاحبته «ليلى» المفاجيء وما تركته في نفسه من حزن وحسرة ويسقط جانباً من همومه وحزنه على الليل، فقد أظلمت الدنيا في عينيه وأحسّ إحساساً شديداً بثقل الليل وأسبغ عليه من الألوان ما زاد من بشاعته وعمّق من أثره وظلمته التي امتدت إلى كل ما حوله، فتوقفت الحركة رهبة وخوفاً «فليل الوغى» ولم يستطع أحد أن يرى شيئاً فهو ليل أسود مظلم، لونه كلون الطيلسان، داج يشبه في شدّة سواده لون الجلد الأسود.

هذا الإحساس الرهيب بالليل جعل الشاعر يتقلب في نومه كأنه على جمر الغضا تحيط به الهموم والأحزان ورحيل الأحبة وظلمة الليل القاسي، فتشعره بالرعب الذي يعيشه إنسان يحاول أن يبتعد عن موت محقّق وهلاك ماحق فهو كمن يراقب بخوف رأس حيّة تقترب منه، فهل لمثل هذا أن يأتيه نوم؟ أو يغمض له جفن؟ لقد توقف الزمن في تلك الليلة وعاش الشاعر تجربة مريرة كأنّها دهر كامل. إنّ رحيل محبوبته وحرمانه منها ترك في نفسه كآبة شديدة أسقطها على هذا الليل البهيم، الذي لا يستطيع أن يرى من خلاله شيئاً وكأن فقدان الأمل برؤية صاحبته أضفى على هذا الليل ظلاماً دامساً ليس فيه بصيص من أمل أو ضياء. وزاد في ثقل هذه الصورة على نفس المتلقي تكرار «الجيمات» التي جاءت ثقيلة لما في لفظة الجيم من ثقل باد، فردّد في هذه الأبيات الثلاثة كلمات مثل مدلج وأدلجت، تعرج، الساج، داج، اليرندج.

هذا الإحساس بالليل يتلوّن ويتشكّل بحسب حالته النفسية وما يحيط به من هموم، فالشمّاخ يصوّر في قصيدة ثانية، إدلاجه في الليل مسافراً يبحث عن ديار ليلى بعد أن نأت ديارها وشطّ مزارها، وأصبحت نيران قومها لا يراها إلا البصير، يقول الشمّاخ[4]:

فما كادتْ ولو رَفَعُوا سَنَاهَـــا ... ليُبْصِرَ ضوءَها إلا البصيـــرُ

فبتُّ كأنّني سافَهْتُ خمـــراً ... معتّقةً حُمَيَّاهَا تـــدُورُ

فقلتُ لصحبتي: هل تُبْلِغَنّـــي ... إلى لَيْلى التَّهَجُّرُ والبُكُـــورُ

وإدْلاَجِي إذا الظُّلْماءُ ألقَـــتْ ... مَرَاسِيَهَا وهَادٍ لا يَجُـــورُ

٤- الديوان، ١٥٢، ١٥٣.

فالشاعر حينما أبصر من بعيد ضوء نارها شعر بمتعة ونام ليلته سعيداً كأنّما شرب خمراً معتّقة، وتمنّى الوصول إلى ديارها بعد أن يجتاز الليل وظلماته التي أحاطت به من كل جانب وكأنها سفينة قد ألقت مراسيها يقودها ربّان لا يحيد عن الطريق، فهو في أمان وشعور بالاطمئنان والثقة يحسّه الشاعر وهو يقطع المسافات نحو ديار صاحبته، التي يتذكر لياليها الجميلة الصافية، فيقول[5]:

لَيَالِيَ لَيْلَى لم يُشَبْ عَذْبُ مَائِهـا بِمِلْحٍ وحبْلانَا مَتِينٌ قُوَاهُمَـــــا

لننظر كيف تغيّر إحساسه بالزمن والليل حينما كان حبل الوصال بينهما قوياً، فهو يعيش تلك الفترة بسعادة وكأنه يتجرع لذة تلك الفترة الهانئة من حياته بعذوبة وصالها وحلاوة لقائها، لم تزعجه دواعي النوى وتطفّل العاذلين، وحسد الحاسدين.

وحينما تتركه زوجُه وتعود إلى أهلها دون أن يسيء إليها، يقول الشمّاخ[6]:

سَتَرجعُ نَدْمَى خَسَّةَ الحظِّ عندنـا كما صَرَمَتْ مِنّا بلَيْلٍ وصَالَهـــا

فهو يحسّ ثقل الليل حين فارقته زوجه واستخدم لفظة الليل لهذه القطعية الزوجية وما خططته في الخفاء لتحقيق هدفها، وما خروجها من بيت زوجها دون علمه أو اساءة منه إلاّ دليلٌ على المكر والخيانة.

ويتغيّر هذا الإحساس بالليل حسب ما يحيط به من ظروف وحسب اللحظات التي يعيشها والتجارب التي يمرّ بها، فيصوّر الشمّاخ وروده ليلاً على بئر قليلة المياه بعد سفر طويل متعب، فيقول راجزاً[7]:

ما ليلةُ الفَقِيرِ إلاّ شَيْطَـــانْ

مجنونة تُؤْذِي قَرِيحِ الأسنـانْ

فهذه الليلة لشدّة وقعها على النفس وما فيها من أسباب التعب والإجهاد، تشبه الشيطان الذي هو رمز لكل شر ونجس، ولنتخيل صورة الشيطان وما فيها من رعب ونفور للنفس والعقل، فهي ليلة مرعبة تذهب عقل الإنسان لشدة أهوالها فلا يستطيع أن يتحمّلها أقوى الشباب.

ويشبّه الليل أحياناً بحيوان مفترس رابض في أحد الأودية، حيث يقول

٥- الديوان، ٣١٠.

٦- الديوان، ٢٨٨.

٧- الديوان، ٤٣١.

راجــــزاً [٨]:

والليلُ بين قَنَوينِ رابِــضُ

ويستخدم الشمّاخ صفة الليل للرجل الجسور ذي العزيمة الماضية الذي لا يخاف السير فيه، يقول الشمّاخ راجزاً [٩]:

يَسْري إذا نام بَنُو السُّرِيّــاتْ

جَوّابُ ليلٍ مِنْجرُ العَشيّــاتْ

ويكثر الشمّاخ اختيار الليل لسير الحمر الوحشيّة نحو الماء والعيون، ولعلّ ذلك يعطي للصورة معنى الحذر والتوجّس والخوف من الصائدين، ويبعث في الحمر الوحشية الطمأنينة والاحساس بالأمن فكما أن الصباح أمنية الصياد فإن الليل عامل أمان في حياة الحمر الوحشية، يقول الشمّاخ [١٠]:

إلى أن أجَنَّ الليلُ وانقضَّ قاربــاً   عليهنَّ جَيّاشَ الجِــــرَامِ أزُومُ

وقوله [١١]:

ولمّا رأى الإظلامَ بادَرَهُ بِهَــــــا   كما بَادَرَ الخَصْمُ اللَّجوجُ المُحَافِزُ

فالحمر الوحشية تسري ليلاً للماء لتشرب وتروي عطشها قبل أن يظهر الصباح فيكشفها الصائدون، يقول الشمّاخ [١٢]:

فلمّا أن تَغَمَّرَ صَاحَ فيهَــــــا   ولَمّا يَعْلُهُ الصُّبْحُ المُنِيـــــرُ

أمّا الصباح فيراه الشاعر خصماً منتصراً على الليل في معركة الزمن، يقول الشمّاخ [١٣]:

وقد لبستْ عند الإلهَةِ ساطِعــاً   من الفَجْرِ لمّا صَاحَ بالليل بَقْرا

فالفجر حينما يمتد بضيائه على الأرض يلبسها حلّةً جديدة وهو في امتداده هذا يطرد الظلمة والأشباح، كما يهزم الفارس خصمه وينتصر عليه، وفي ذلك رمز لانتصار الخير على الشر.

٨- الديوان، ٤٠٦.

٩- الديوان، ٣٧٤، ٣٧٥.

١٠- الديوان، ٣٠١.

١١- الديوان، ١٧٩.

١٢- الديوان، ١٢٧.

١٣- الديوان، ١٤٤.

ويقول في هذا المعنى أيضاً [١٤]:

إذا ما الصُّبْحُ شَقَّ اللَّيلَ عنــــه أشَقَّ كَمَفْرَقِ الرأسِ الدهيـــن

رأيتُ عَرَابَةَ الأوْسِيَّ يَسْمُـــو إلى الخيراتِ مُنْقطِعَ القَرِيـــن

إنّ تلألئ الأضواء مع بداية الفجر كلمع الشعر المدهون بالزيت فنرى لمعاناً ساطعاً بين سواد الشعر، وهذا اللمعان الذي يبزغ بين الظلمة يشبه حالة الشاعر وهو يبحث عن ممدوحه الذي يظهر بارزاً كما تظهر أنوار الفجر الساطع بين ظلمات الليل.

ويستخدم الشاعر توقيتات أخرى للدلالة على سيره قبل الفجر، حيث يقول [١٥]:

ذعرتُ بها سربَ القَطَا وَهْوَ هاجدٌ وعينُ الفلاةِ لم تُبْعَثْ رِيَاضُهَـــا

ويشبّه الصباح وأول إشراقة الضوء بالسهم اللامع حيث يمضي سريعاً لامعاً، يقول الشمّاخ [١٦]:

أرقتُ له في القومِ والصبحُ ساطع كما سطع المِرِّيخُ شَمَّرَهُ الغَالِـي

أمّا وقت الظهيرة فهو صعب شديد الحرارة لا يطيق أحد أن يسير فيه في تلك الصحارى اللاهبة، ولا يقوى على اجتياز الفلوات وما فيها من أخطار، ونلاحظ أن الشمّاخ يكثر من استخدام هذا الوقت في صوره، يقول الشمّاخ [١٧]:

قطعتُ إلى معروفها مُنْكَرَاتِهـا إذا خَبَّ آلُ الأمْعَزِ المُتَوَهِّـــجِ

إذَا الظَّبْيُ أغضَى في الكِنَاسِ كأنَّهُ من الحَرِّ حرِجٌ تحت لَوْحٍ مُفَرَّجِ

فقد قطع الشمّاخ هذه الصحراء وما فيها من منكرات وصعاب في هذا الوقت الذي تشتد فيه الحرارة وتتراءى للإنسان فيها معالم الحياة سراباً وتتضخم رؤية الأشياء وتبدو الأمور على غير حقيقتها، في هذا الوقت الذي يختبىء فيه كل حيوان هرباً من حرارة الشمس وتتوقف حركة الحياة، في هذا الوقت الصعب يركب الشمّاخ ناقته طلباً لحياة أفضل. ويكرر أشكال هذا الوقت بصور مختلفة، يقول الشمّاخ [١٨]:

إذا ما حَرَابِيُّ الظَّهيرةِ لم تَقِـلْ نَسَأْتُ بها صَعْرَاءَ طالَ امْتِعَاضُها

١٤- الديوان، ٣٣٤، ٣٣٥.

١٥- الديوان، ٢١٣.

١٦- الديوان، ٤٥٦.

١٧- الديوان، ٨٤، ٨٥.

١٨- الديوان، ٢١٢.

ويقول أيضاً [١٩]:

ولقد قطعتُ الخَرْقَ تحمل نُمْرُقِي حَدَّ الظهيرة عَيْهَلٌ في سَبْسَبِ

ويستخدم من الصور ما يعبّر عن الوقت بطريقة فنية جميلة، حيث يقول [٢٠]:

وقدْ أنعَلَتْها الشمْسُ نَعْلاً كأنَّه قَلُوصُ نَعَامٍ زِفُّها قدْ تَمَوَّرَا

فالشمس حينما تكون عمودية في وسط السماء في أثناء النهار، يتراجع الظل ويتقلّص ولا يكاد يظهر منه إلاّ القليل، ففي هذا الوقت من النهار يدفع الشاعر ناقته فتبدو ظلال أقدامها كأنها نعال تلتصق بأرجلها، وكأن الشمس منحتها هذه النعال التي بها تتقي حرارة الشمس فتبدو في مشيتها كالنعام التي أضرّت الشمس بها فسقط ريشها من الحرارة الشديدة.

ويستعمل الشاعر كلمة اللباس ومفرداتها أثناء بناء صوره عن الوقت واستخداماته، فالشمس قد انعلتها نعلاً، «وقد لبست عند الالهة ساطعاً» [٢١]، ويصوّر بعض الأماكن وقت الضحى، فيقول [٢٢]:

وقَدْ ألْبَسَتْ أعْلَى البُرَيْدَيْن غُرَّةٌ من الشمْسِ إلْبَاسَ الفَتَاةِ الحَزَوَّرَا

ومن استعمالاته للوقت استخدام دلالات الصيف وأثره في المكان والحيوان والإنسان، ففي الصيف يشتد الحر وتجف المراعي فتنضب العيون وتبدأ رحلة البحث عن حياة أخرى فيها الماء والمرعى، وهذه الرحلة لا تقف عند الشاعر أو قومه لوحدهما بل هي رحلة لكل القاطنين في هذا المكان الذي يهجم عليه الصيف بحرّه وجفافه وحتى الحيوانات تتأثر بهذا الوقت وتبدأ بالبحث عن مصادر جديدة للحياة، يقول الشمّاخ [٢٣]:

تربَّعَ ميْثَ النِّيرِ حتى تَطَالعتْ نجومُ الثُّريَّا واستقلتْ عَبُورُهَا

ويقول أيضاً [٢٤]:

رعيْنَ النَّدَى حتى إذا وَقَدَ الحَصَى ولم يبق من نَوْءِ السِّماك بُرُوقُ

١٩- الديوان، ٤٢٩.

٢٠- الديوان، ١٣٨.

٢١- الديوان، ١٤٤.

٢٢- الديوان، ١٤٢.

٢٣- الديوان، ١٦٧.

٢٤- الديوان، ٢٤٢.

تَصَدَّعَ فيهِ الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَـا		كذاك النَّوَى بين الخَلِيطِ شَقُـوقُ

ونلحظ في شعر الشمّاخ استخدام النجوم وتوظيف أثرها في تبدّل الفصول وتغيّر الحياة، كما يستخدمها في توقيت حركة التنقل والترحال في حياة البدو مثل قوله «... إذا النجوم تدلت عند تخفاق»[25]، وقوله «... حتى تطالعت نجوم الثريا واستقلت عبورها»[26]، وقوله «... بعدما جرت في عنان الشعرين الأماعز»[27]، وقوله «... ولم يبق من نوء السماك بروق»[28]، وقوله «... وقد بدا فرع من الجوزاء لم يتصوب»[29].

وفي ذلك إشارة إلى أثر الزمن كقوة مؤثرة فيما حولها حيث تتبدّل الأحوال والظروف مما يدفع الإنسان إلى البحث عن حياة جديدة وقد لا تأتي الأمور كما يتمنّى الإنسان، فما أكثر سنوات الجدب والقحط التي تأكل الزرع والضرع فتتفرّق الشمل ويعلق الناس آلامهم وبؤسهم على مشجب الزمن، فهو في ظنّهم القوة المدمّرة، يقول الشمّاخ[30]:

رعيْنَ النَّدَى حتى إذا وَقَدَ الحَصَى		ولم يبق من نَوْءِ السِّماك بُـرُوقُ
تَصَدَّعَ فيهِ الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَـا		كذاك النَّوَى بين الخَلِيطِ شَقُـوقُ

وللزمن آثار تبدو واضحة أحياناً في تبدّل حالة الإنسان وانتقاله من مرحلة من العمر إلى أخرى، والشيب أثر من آثار الزمن، ولقد وقف الشعراء أمام ظاهرة المشيب طويلاً وبكوا أيام الشباب وتذكّروها بحنين، يقول وهب رومية «فما توجعت العرب من شيء توجعها من الدهر، ولا شكت من أمر كما شكت منه، حتى أوشك حديثها عنه أن يكون صيحة وجع عميق وأنّةُ شكوى نازفة»[31]. يقول الشمّاخ[32]:

إذا أنا عَزَّيْتُ الفُؤادَ عن الصِّبَـا		أَبَتْ عَبَراتٌ بالدموعِ تَفُـوقُ

فالشمّاخ في صراع بين حنينه إلى عهد الصبا وإلى الماضي وما فيه من

٢٥- الديوان، ٢٥٤.
٢٦- الديوان، ١٦٧.
٢٧- الديوان، ١٧٥.
٢٨- الديوان، ٢٤٢.
٢٩- الديوان، ٤٢٩.
٣٠- الديوان، ٢٤٢.
٣١- الرحلة في القصيدة الجاهلية، ٢٣٧.
٣٢- الديوان، ٢٤٣. الصِّبَا : الحنين.

ذكريات جميلة وبين واقعه زمن الإحساس بالعجز والكبر، حيث ظهر من علامات الكبر والشيخوخة ما يمنعه من التصابي، يقول الشمّاخ[٢٣]:

تُغَالِبُنِي نفسي على تَبَعِ الـهوى   وقد جاءَ نفسي من هواها نَذيُرها

وما هذا النذير الذي جاء ليعلن رحيل الصبا إلا الشيب الذي يعطي الإشارة إلى بداية النهاية فيفزع منه الشمّاخ ويخاف قدومه، يقول الشمّاخ[٢٤]:

تَقُولُ ابْنَتِي أَصْبَحتَ شَيْخاً ومن أكُنْ   له لِدَةٌ يُصْبِحْ من الشَّيْبِ أوْ جَـرَا

فمن يكن في مثل عمر الشاعر لا بُدَّ وأن يخاف من الشيب لأنّه دلالة على حاضر الشاعر وما فيه من ضعف وعجز، هذا الحاضر الذي ينظر إلى الماضي الذي انقضى بسرعة وخلّف الذكريات والحسرة وكأنه لحظة خاطفة من العمر لا تدوم طويلاً، يقول الشمّاخ[٢٥]:

كأنَّ الشَّبابَ كان رَوْحة راكـبٍ   قَضَى أرَباً من أهلِ سُقْفٍ لِغَضْوَرَا

هذا هو فعل الزمن إنه يطوي صفحة العمر طياً ويقف الإنسان بعد فوات الأوان يتحسّر على تلك الأيام الخوالي من عمره التي انقضت دون أن تتحقق فيها أحلامه وأمانيه.

ومن آثار فعل الزمن المدمّر تلك اللحظات التي يقفها الشاعر أمام الأطلال، فيرى آثار ديار الأهل والأحباب وقد تبدّلت حياتهم ورحلت ظعائنهم، وأصبح المكان مهجوراً قد عدت عليه عاديات الزمن فتركته أثراً بعد عين، إنه إحساس مليءٌ بالفجيعة وتبدّل الحياة، يقول الشمّاخ[٢٦]:

طَالَ الثَّواءُ على رسمٍ بِيَمْئُـودِ   أوْدَى وكلُّ خَلِيلٍ مرةً مُـودِي

إنّ الشاعر يقف متذكّراً تلك الأيام الماضية، ولكن زمن الذاكرة لا يلغي زمن الواقع الذي يقف ساخراً من الزمن الإنساني المستعاد، حيث ينتفي الثبات من الحياة ويتراجع الشعور بالاستقرار، ويغدو كل شيء متنقلاً متغيّراً متحوّلاً كرمال الصحراء أو كالزمن نفسه، ولا يملك الشاعر في وجه هذه القوة المغيّرة إلاّ أن يقف باكياً حزيناً

٢٣- الديوان، ٤٣٩.

٢٤- الديوان، ١٣٠.

٢٥- الديوان، ١٣٠.

٢٦- الديوان، ١١١.

وقد أثقلته الذكريات، يقول الشمّاخ[٣٧]:

وعرفتُ رَسماً دارساً مُخْلَوْلِقـاً ... فوقفتُ واستَنْطَقْتُهُ استِنْطاقـا
حتى إذا طالَ الوقوفُ بِدِمْنَـةٍ ... خَرْسَاءَ حلَّ بها الرَّبيعُ نِطَاقَـا
قَفْرٍ مَغَانِيها تَلُوحُ رسومُهـا ... بعدَ الأحبَّةِ مُخْلِقٌ إخْلاَقَـا
عُجْتُ القَلُوصَ بها أسَائِلُ آيَهـا ... والعينُ تُذْرِي عَبْرَةً تَغسَاقَـا

ويناشد الشمّاخ أصحابه على تذكّر الماضي وعهد الصبا بعدما غيّر الزمان أحواله وبدّل ظروفه، يقول الشمّاخ[٣٨]:

فقلتُ خليليَّ انظرا اليومَ نَظْرَةً ... لعهد الصِّبَا إذْ كنتُ لسْتُ أفيقُ

إنّها محاولة لاسترجاع أيام الصبا، أمّا أثر الزمن فيما حوله فقد صوّره بقوله[٣٩]:

بادَتْ وغَيَّرَ آيَهُنَّ مع البِلَـى ... إلاّ رَوَاكِدَ جَمْرُهن هَبَـاءُ
ومُشَجَّجٍ أما سَوَاءُ قَذَالِـهِ ... فَبَدَا وغيرُ سَارِه المَعْـزَاءُ

فهذه المنازل زالت ولم يبق إلاّ آثار الموقد وبقايا الأوتاد التي حاول أهلها أن يثبتوها في الأرض الصلبة لكي تبقى طويلاً، ولكن الزمن غيّرها وأصبحت بقايا هامدة، وكأن الشاعر يسخر من محاولات الإنسان في تثبيت أوتاد بيته أمام قوة الزمن القاهر.

ويخاف الشاعر الأيّام ويعدّ لها العدّة فهي مرادفة للنوائب والمصائب، التي يملؤها بالعمل فيما يشغله عن الحاجة والفقر، يقول الشمّاخ[٤٠]:

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فَيُغْنِـي ... مَفَاقِرَهُ أعفُّ من القُنُـوعِ
يَسُدُّ به نَوَائِبَ تَعْتَرِيـهِ ... من الأيّامِ كالنَّهَلِ الشُّـرُوعِ

يشبّه الشمّاخ الأيام بالإبل العطشى التي إذا ما أصابت ماء فإنها تعلّ منه وتنهل، وكأن الأيام في عداء مع الإنسان فإذا ما أصابته بمصيبة فهي تبالغ في أذاها وتدميرها له.

ولعلّ مما يزيد خوف الشمّاخ من غدر الأيام هذا الإحساس المرعب بعبثية الحياة وعشوائية الموت، فهو يرى الموت يخبط خبط عشواء فتصيب المنايا أناساً وتخطىء

٣٧- الديوان، ٢٦٢.
٣٨- الديوان، ٢٤١.
٣٩- الديوان، ٤٢٧، ٤٢٨.
٤٠- الديوان، ٢٢١، ٢٢٢.

آخرين، تصيب بني قومه وتخطئه فلا تصيبه، مما يجعله في حالة قلق دائم وانتظار طويل، يقول الشمّاخ[41]:

تُصيبهُمُ وتُخْطِئُني المنايَـــا   وأخْلَفُ في رُبُوعٍ عن رُبُـــوعِ

إنّه الخوف من الزمن الآتي والشاعر الذي يعرف مصيره القادم يرى أن حتميّة الفناء لا تبقي أحداً ولا تعرف للثبات لوناً، فهي في حل وارتحال ولقاء وفراق وحياة وموت، يقول الشمّاخ[42]:

وقد ينْتَئِي من قد يطول اجتماعُهُ .   ويَخْلِجُ أشْطَانَ النَّوى كُلُّ مَخْلَـجِ

ومما يزيد الحاضر مرارة وفجيعة أن الأمور لا تستقيم على طريق، وأنّ الزمن يضحك لبعض الناس فيعطيه أكثر من حاجته وفوق ما يستحق ويعبس في وجه آخرين فيذيقهم ألوان المرارة والخذلان، يقول الشمّاخ[43]:

ألاَ إنّما الداءُ العَيَاءُ مَرَامُنَـــا   أموراً تواتِي غَيْرَنَا وهْوَ أخْرَقُ

ولعلّ هذا الإحساس المرير بالمعنى السابق يراود الكثيرين من بني البشر على مرّ العصور، وليس قصراً على حالة الشاعر، وكثيراً ما ترتد خيبات الأمل وسوء الحظ على النفس، فتبعث الكآبة والحزن والأسى والإحساس بالمرارة.

هذه هي أهم دلالات الزمن وتوظيفاته في شعر الشمّاخ وصوره، ونلاحظ أنه تعامل مع الزمن كوقت يساير حالات الشاعر وانفعالاته، فليله طويل حينما يكون حزيناً تكتنفه الظلمة من كل زاوية ويبات قلقاً متوجساً مضطرباً، ويتغير إحساسه بهذا الليل حينما يكون سعيداً بلقاء من يحب ليشعر فيه بالراحة وتتبدّل مرارته وكدره إلى صفاء وعذوبة، أمّا نهاره وما فيه من حياة جافة وصحراء لافحة فقد أعطى دلالات على معنى السفر والتنقل وطلب الحاجات. ولاحظنا رؤية الشاعر للزمن كقوة فاعلة مغيّرة ومؤثّرة فيما حولها، وتبدّى ذلك في الآثار المدمّرة وتبدّل الأحوال وتشتت الجموع، كما تبدّى على جسمه وما طرأ عليه من تحوّلات كالشيب والخوف من الموت الذي يتخطّف الأحبة، والحظ العاثر الذي يعطي لغيره ويمنعه. هذه هي أهم الأحاسيس والرؤى لحقيقة الزمان وتحوّلاته وألوانه المختلفة.

٤١- الديوان، ٢٢٤.
٤٢- الديوان، ٧٣.
٤٣- الديوان، ٤٥١.

«في مقابل ذلك الحسّ الفاجع بالزمان وفعله المدمّر، تبرز أهمية المكان، فيلجأ الشاعر إلى خلق التوازن في الحياة الإنسانيّة، فيبدع صور المكان ويحدد تخومه، وكيف يوجد ذلك المكان؟ يوجده بالتسمية إذ إنّ إطلاق الإسم معادل لعملية الخلق»[44].

ولقد أكثر الشمّاخ من ذكر الأماكن وأسماء المواقع والمنازل في شعره، حتى أصبح من السهولة تحديد مواقع سكنى قومه، ومرابعهم وأماكن تنقله ورحلاته، يقول الشمّاخ[45]:

أقولُ وأهْلي بالجِنَابِ وأهْلُهَـــا ... بِنَجْدَيْن لا تَبْعَد نَوَى أمُّ حشْـرَجِ

فالمكان بينهما تبعده المسافات، فيدعو باللقيا والوصال، ويكرر تباعد المكان بينهما في قصيدة أخرى حيث يقول[46]:

رأيتُ وقدْ أتَى نَجْرانُ دُونِـــي ... ولَيْلَى دُونَ أرْحُلِهَا السَّدِيــــرُ

فالبعد بينهما يزيد من شدّة الشوق، ويؤجج نيران المحبة، فهو في نجران وهي في السدير بالعراق، والمسافة بينهما تزداد تباعداً، ويقول أيضاً [47]:

تَحلُّ سَجَا أو تجعل الغَيْلَ دُونها ... وأهْلِي بأطرافِ اللُّوَى فالمُوَتَّـجِ

ولو تتبعنا هذه الأماكن لوجدنا أن الشاعر يختار المكان الطيب الخصب الكثير المياه والأشجار لديار صاحبته، أمّا دياره فهي أودية وأماكن لا تنّم عن خصب أو خير كثير، فليس من يسكن قرب السدير كمن يسكن جبال نجران، ولا من يسكن الجناب كمن يسكن النجدين، ولا ريب في أن عواطفه وأشواقه هي التي تضفي على المكان جمال خضرته وخصوبته؛ فصاحبته كالغيث الذي أينما نزل حلّ الربيع والخصب.

ونكاد نحسّ غربة الشاعر حينما تبتعد عنه صاحبته على الرغم من وجوده بين أهل وعشيرته، ويرى الشمّاخ أن هذه المسافات ليست هي المانع الوحيد من الوصول،

٤٤- انظر: ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ١٨٩.

٤٥- الديوان، ٧٣. الجِنَاب: اسم موضع بعراض خيبر ووادي القرى. نجدين: جبلان باجبا فيهما نخل وتين.

٤٦- الديوان، ١٥١. نجران: مدينة بالحجاز من شق اليمن. السدير: نهر، وقيل قصر قريب من الخورنق، وقيل سدير العراق.

٤٧- الديوان، ٧٩. سجا: اسم بئر. الغيل: موضع قرب اليمامة. اللوى: واد من أودية بني سليم. الموتج: المكان.

فالمكان مهما بعد؛ فالشاعر قادر على تجاوزه كما يقول:[48]

فقلتُ لصحبتي: هل يُبْلِغَنّي إلى لَيْلى التَّهَجُّر والبُكُورُ
وإدْلاَجِي إذا الظَّلماءُ ألقَتْ مَرَاسِيَهَا وهَادٍ لا يَجُورُ
وقولي كلما جاوزتُ خَرْقَاً إلى خَرْقٍ لأُخْرَى القوم: سيُروا
بناجيةٍ كأنَّ الرَّحْلَ منها وقد قَلِقَتْ من الضُّمْرِ الضُّفُورُ

فعلى الرغم من أن الشاعر وقومه في نجران وليلى وأهلها بالعراق؛ فهذه المسافات الشاسعة سهلة التجاوز على ناقته القويّة السريعة، ولكن المانع الأقوى الذي يحرمه من الوصول، كما يراه الشاعر هو قوله[49]:

وكيف تَلاَقِيهَا وقد حالَ دونَها بَنُو الهَوْنِ أو جَسْرٌ ورهْطُ ابن حُنْدُجِ

فهذه العداءات القبليّة والضغائن التي تمتدّ على طول المسافة والتي يشعر الشمّاخ بها ويعرف أن «صدورهم تغلي عليّ مراضها»[50]، هي التي تقف حاجزاً مانعاً بينه وبين ليلى.

ويُسقط الشمّاخ على المكان بعضاً من مشاعره وأحاسيسه أو مشاعر وأماني الآخرين، فهو حينما يصوّر مورد الماء نراه يترجم ما في نفس العطشان «مشرباً روياً وقد قلّت عليه المحاجر»[51]، كما يتصوّره «شرائع لم يكدرها الوقير»[52] تحيط به الأشجار «له غارة لفّاء صافٍ غديرها»[53]، وتغرد في أفيائها الطيور « عليه الطير كالورق اللجين»[54]، و «تدعو هديلاً به الورق المثاكيل»[55]. أمّا أمكنة الصائدين وقتراتهم فيصفها بقوله[56]:

عليها الدُّجَى مُسْتَنْشَاتٍ كأنّها هَوادجُ مشدودٌ عليها الجَزاجِزُ

ولمّا كان الماء مبعث الطمأنينة والراحة في نفس البدوي الذي أتعبته كثرة البحث

48- الديوان، ١٥٣.
49- الديوان، ٧٩. بنو الهون: بطن من محارب بن خصفة، وكذلك بنو الجسر ورهط ابن حندج.
50- الديوان، ٢١٥.
51- الديوان، ٤٤١. ولهم محاجر وحدائق: هي مواضع فيها رعي كثير وماء.
52- الديوان، ١٥٦. الوقير: الغنم السائمة الكثيرة بما فيها من الكلاب والحمير وغيرها.
53- الديوان، ١٦٨.
54- الديوان، ٣٢٠.
55- الديوان، ٢٨٢.
56- الديوان ١٧٩. الدجى: جمع دجية وهو الصوف الأحمر، وهو بيت الصائد وقترته. المُسْتَنْشَات: المستحدثات. الجزاجز: خصل العهن والصوف المصبوغة.

والترحال من أجله، فإننا نجد الشمّاخ يصوّر متعة الجلوس حول الماء، ويرى في ذلك نعيماً وأنساً وراحة، حيث يقول راجزاً [٥٧]:

يَصِفْن بالقَيْظِ على رَكِيَّـــاتْ
مِن الكَلَى في خُسُفٍ رَوِيَّـــاتْ
وضعْنَ أنْمَاطاً على زَرْبِيَّـــاتْ
ثم قَعَدْنَ بِرِكَةَ النَّجِيَّـــــاتْ

أمّا الطريق التي كان يسلكها أثناء رحلاته وتنقله وكذلك الطرق التي كانت تسلكها الحمر الوحشية فقد صوّرها لنا بصورة نحس من خلالها وعورة المسالك وضيقها وما يلاقيه المسافرون فيها من معاناة ومصاعب تهلك أرواحهم فتراها على قارعة الطريق ميتة أو في طريقها إلى الموت، وقد حطّت عليها الغربان تفقأ منها العيون وتنهش الأجساد ولا يخرج من هذه الطرق سالماً إلا القوي الصلب السريع، يقول الشمّاخ [٥٨]:

كأنَّ أنينَهُنَّ بكل سَهْـــــبٍ ... إذا ارتحلتْ تجاوُبُ نائِحـــاتِ
لهُنَّ بكل مَنْزِلَةٍ رَذَايَـــــا ... تُرِكْنَ بها سَواهِمَ لاغِبَـــاتِ

ويصوّر الجهد الذي تبذله الناقة على هذه الطريق والتعب الذي تلاقيه حتى أنها من شدّة ضعفها وهزالها تجد صعوبة في معرفة الطريق، يقول الشمّاخ [٥٩]:

وإن شَرَكَ الطَّرِيقِ تَوَسَّمَتْــهُ ... بِخَوْصَاوَيْنِ في لُحُجٍ كَنِيــنِ

ويشبّه الشمّاخ هذه الطرق بالنحائز حيث يقول [٦٠]:

فأقْبَلَهَا نِجَادَ قَوَيْنِ وانْتَحَـتْ ... بها طُرُقٌ كأنَّهن نَحَائِـــزُ

فالحمر الوحشية تجد الصعوبة في سلوك هذه الطرق الضيقة الصعبة، ولعلّ في هذا التصوير ما يعكس ظلالاً من ظروفه النفسيّة وآماله التي تضيق وتختنق في صدره، كما تعكس صعوبة الحياة وصراعها المرير. ويشبّه هذه الطرق بالتوائها

٥٧- الديوان، ٢٧٢. يصفن: يقمن زمن الصيف. ركيّات: الآبار. خسف رويات: بئر كثيرة المياه. بِركة: نوع من البروك.

٥٨- الديوان، ٦٨، ٦٧. الرذايا: جمع رذية وهي الناقة المهزولة من السير.

٥٩- الديوان، ٣٢٢. لحج مكين: موضع ضيّق يعني مقر عيني ناقته.

٦٠- الديوان، ١٩٨. النحيزة: طريقة من الرمل سوداء ممتدة كأنها خط مستوية خشنة مع الأرض لا يكون عرضها ذراعين.

وخطورتها بظهر الأفعى، حيث يقول[61]:

على طريقٍ كظهْرِ الأيْمِ مُطَّـــرِدٍ   يهْوِي إلى قُنَّةٍ في مَنْهلٍ عَالِـي

وقوله [62]:

لمَّا استَفَاضَ لها الوادي وألْجَأهَا   من ذِي طُوَالَةَ في عَوْجَاءَ ميفَاقِ

ويتلوّن الطريق في نفس الشمّاخ بحسب تشكّل أحاسيسه مما يعطي لصورة المكان دلالات مختلفة ويبدو ذلك واضحاً في صوره الشعريّة، يقول الشمّاخ[63]:

إذَا قطعتْ قُفّاً كُمْيتاً بَدَا لَهَـــا   سَمَاوَةُ قُفٍّ بين وَرْدٍ وأشْقَـرَا

وراحتْ رواحاً من زَرُودَ فنازعتْ   زُبَالَةَ جِلْبَاباً من اللّيل أخْضَـرَا

فقد مازج بين اللون الأحمر والأشقر والكميت والأسود أو الأخضر، وينعكس ذلك على نفسية الناقة وأحساسيها فهي تنتقل من الكميت إلى الوردي أو الأشقر وفي ذلك انفراج للآمال وتحسن في رؤيتها للحياة. وأحياناً يصف الطريق باللون الأغبر، حيث يقول[64]:

وأغْبَرَ وَرَّادِ الثَّنَايَا كأنَّـــــهُ   إذا اشْتَقَّ في جَوْزِ الفَلاةِ فَلِيـقُ

فهذه الطريق المغبرّة وما فيها من ثنايا وردية اللون تشبه في امتدادها في الصحراء بالفليق في عنق الجمل، ولعلّ كثرة المارين بها قد أحال لونها فأصبح مغبراً، ويؤكد الشمّاخ هذا المعنى في قوله[65]:

إذا اجْتَهدا التَّرْويح مَدَّا عَجَاجَةً   أعَاصِيرَ مما يَسْتَشِيرُ خُطَاهُمَـا

وقوله[66]:

فأضْحَتْ بصحراءِ البُسَيْطَةِ عَاصِفـاً   تُوَلّي الحصَى سمْرَ العُجَايَاتِ مُجْمَرَا

فكثرة مرورها على هذه الطرق وتتابع سيرها مسرعة قد أثّر في هذه الأرض فكأن تتابع حركة الأقدام عليها زخات من المطر، يقول الشمّاخ[67]:

٦١- الديوان، ٤٦٠. الأيم: الحيّة.

٦٢- الديوان، ٢٥٥. عوجاء ميفاق: طريق عوجاء ممتدة بعيدة الآفاق.

٦٣- الديوان، ١٣٩.

٦٤- الديوان، ٢٤٢. الفليق: الصبح، وقيل موضع حلقوم البعير، وباطن عنق البعير حيث ينفلق الوبر.

٦٥- الديوان، ٣١١.

٦٦- الديوان، ١٤٠. العجايات: جمع عجاية وهي عصب مركب في فصوص من عظام تكون عند رسغ الدابة. المجمر: الصلب الشديد.

٦٧- الديوان، ٢٥٦.

تَخْدِي يداها ورِجْلاها على شَرَك سَحٌ النَّجَاءِ به من بارقٍ بَــاقِ

ولم يقتصر تصوير الشمّاخ للمكان على المورد والطرق بل كان للصحراء صور كثيرة في شعره فهي المكان الأكثر التصاقا بحياة البدوي وظروفه الصعبة، وأعطى الشمّاخ في صوره من دلالات المكان وأشكاله ما جعلنا نتعاطف مع هذه الحياة الصعبة ونتلمس صعوباتها البالغة التي لا يتجاوزها إلاّ الرجل الشجاع، يقول الشمّاخ[٦٨]:

وغَمْرةِ موتٍ خُضْتُ حتى قَطَعْتُها وقد أَقْطَعَ الجِبْسَ الهِدَانَ خِيَاضُها

وقوله [٦٩]:

وإنْ رَمَيْتَ بها في طَامِسٍ دأبت إذا تَرَقْرَقَ آلٌ بَعْدَ رَقْــــراقِ

هذه الصحراء التي يصفها بغمرة موت وطامس وتيهاء مقفرةّ لا مكان فيها للرعي، حيث يقول[٧٠]:

ولقد قطعتُ الخَرْقَ تحمل نُمْـرُقِي حَدَّ الظَّهيرة عَيْهَلٌ في سَبْسَــبِ

أُجُدٌ كأن صَرِيفَها بسَدِيسِهَـــا في البِيدِ صارخةٌ صَرِيرُ الأَخْطَبِ

ولكننا رغم هذه الصورة القاتمة للصحراء التي تتردد في جنباتها آثار المارّين بها وقعقعة وفاضهم الخالي، نكاد أن نتلمس فيها بعض مظاهر الحياة كمشاهد البقر الوحشي الذي يتمشّى في أوديتها وشعابها بهدوء واطمئنان كما يمشي النصارى في خفاف اليرندج، حيث يصف الشمّاخ ذلك بقوله[٧١]:

عفتْ غيرَ آثارِ الأَراجِيل تَعْتَرِي تَقَعْقَعُ في الآباطِ منها وِفَاضُهــا

وقوله [٧٢]:

ودَاوِيَّةٍ قَفْرٍ تَمَشَّى نِعَاجُهَــــا كمشْيِ النَّصارى في خِفَافِ اليَرَنْدَجِ

وهذه الصورة تحمل من دلالات الاطمئنان والراحة ما يؤكد لنا أنها ليست قفراً بل إن نعاجها مطمئنة إلى رزقها ومرعاها فهي تتبختر في مشيتها كما يمشي النصارى في خفاف اليرندج، فأسبغ الشاعر عليها من الألوان المتمايزة ما جعلنا نستحسن هذا

٦٨- الديوان، ٢١٤. الجبس: الجبان.

٦٩- الديوان، ٢٥٤. طامس: المكان الطامس وهو البعيد الذي لا مسلك منه.

٧٠- الديوان، ٤٢٩.

٧١- الديوان، ٢١١.

٧٢- الديوان، ٨٣. الأرندج: الجلد الأسود. وخصَّ النصارى لأنهم معروفون بلباسها.

التشبيه.

أما شعور الشمّاخ باتساع الصحراء وبُعد المسافات فقد صوّره بقوله[٧٣]:

وقولي كلما جاوزتُ خَرْقـاً ... إلى خَرْقٍ لأُخْرَى القوم: سِيُروا

فهذا السير الذي لا ينتهي والتعب الذي لحق القوم من طول الرحلة دليلٌ على اتساع هذه الفلوات وصعوبة اجتيازها، وفي الصحراء التي لا ينعم الإنسان فيها بالراحة نجد الشمّاخ يتكيّف معها ويستخدم الوسائل المتاحة لديه أحسن استخدام فهو يتخذ من يدي ناقته وسادة له أثناء نومه في الصحراء، حيث يقول[٧٤]:

وخَرْقٍ قد جعلتُ به وسَادِي ... يَدَيْ وجْناءَ مُجْفَرَةِ الضُلُوعِ

ولعلّ في ذلك دلالة على تنبّهه وعدم ترك الأمور دون أخذ الحيطة والحذر فهو لا ينام إلا بعد أن يعقل ناقته ويضع قدميها تحت رأسه حتى إذا ما تحركت صحا من نومه وأحسّ بها قبل أن تبتعد عنه أو تهرب منه، كما أنّ في هذا البيت دلالة على الشعور بالتجانس والاندماج في مثل هذه البيئة والظروف التي تدعو إلى التوحد فهو وناقته كل لا يتجزأ يسيران معاً وينامان معاً.

أمّا الأطلال فهي المرآة العاكسة لأثر الزمان على الطبيعة والحياة والمكان. «وكما أن الزمان لا يكتمل معناه ولا يحقق فعله إلا من خلال ظهور آثاره في الطبيعة والإنسان، ولكي يظهر الزمان آثاره لا يمكن أن يجري في الفراغ السديمي فلا بدّ له من مكان يجري فيه كي يتمكن من تحقيق فعله، فالمكان عنصر هام وضروري وحيوي»[٧٥].

ولقد «ربط كثير من النقّاد المكان بعملية الإدراك أو الرؤية لعناصر العمل الشعري. فمن أبسط القضايا النقديّة التي يمكن طرحها أن الرؤية تتحقق فعلاً حين نكون قادرين على تجميع العلاقات في محاور متصاحبة في مكان ما يبرز نظامها وعند هذا تغدو فائدة المكان أنّه يحوّل الأدب إلى موضوع أو مادة في أجمل معانيها»[٧٦].

ومن هنا فقد كان الطلل الموقع المرشّح لاستكناه حقيقة الموت والحياة، ونجد

٧٣- الديوان، ١٥٣.

٧٤- الديوان، ٢٢٥. الخرق: الفلاة الواسعة البعيدة. مجفرة الضلوع: متباعدة الأضلاع من عظم جنبيها.

٧٥- انظر: مرشد أحمد، جماليات المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير/جامعة حلب، ١٩٩٢، ص٢.

٧٦- انظر: عبدالقادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، فبراير ١٩٨٤، ص٥٦.

الحديث عن الدهر وتعفيته الآثار قوياً في موقع الطلل، ويقترن بالحديث عن الموت والرحيل، وتفسير ذلك ما يرى محمود الحلحولي «أن الطلل هو المجمع المكثف للزمان والمكان، وهذا المجمع مكشوف للعيان، يعيد إلى الشاعر الماضي الذي تولىّ، فيقف مقارناً وهو يبصر طلله كاسفاً، وينظر أثر نسج الرياح عليه شجياً، ولسوء اعتقاد الشعراء بالدهر، أفضوا بالطلل إلى مشارف وعره، فاختزلوا الدهر إلى أن يكون الماضي الذي تخلف وحسب، ولم ينتبهوا إلى أن الدهر ممتد وأن الطلل مكان للحياة، وكأنهم آيسون منه، فقد يعود هذا الطلل مسرحاً للأحبة وجنة تجمع مضارب خيامهم»[٧٧].

ويقف الشمّاخ كغيره من الشعراء مستعبراً باكياً حزيناً وكأنه يبكي إيقاع الرحيل المتواصل ومأساة الفراق التي تتكرر، فيبكي أيامه القادمة أكثر مما يبكي حاضره أو ماضيه، يقول الشمّاخ[٧٨]:

أمِنْ دِمْنَتَيْن عَرَّجَ الرَّكْبُ فيهما ... بِحَقْلِ الرُّخامى قَدْ أنى لِبِلاَهُما
ففاضت دموعي في الرِّداء كأنما ... عَزَالِيَ شعيبيْ مخلِفٍ وكُلاَهُما

وقوله [٧٩]:

ولما رأيْتُ الدَّارَ قَفْراً تَبَادَرَتْ ... دُمُوعٌ لِلَوْمِ العاذِلاتِ سَبُوقُ

وقوله [٨٠]:

حتّى إذَا طَالَ الوقوفُ بِدِمْنَةٍ ... خَرْسَاءَ حلَّ بها الرَّبِيعُ نِطَاقَـا
قَفْرٍ مَغَانِيها تَلُوحُ رسومُهَا ... بعدَ الأحِبَّة مُخْلِقٌ إخْلاَقَـا
عُجْتُ القَلُوصَ بِهَا أُسَائِلُ آيَهَا ... والعينُ تَذْرِي عَبْرَةً تَغْسَاقَـا

هذه الأمكنة تثير في الشاعر دواعي الحزن والبكاء للنهاية المفجعة التي آلت الديار ويستغرب المرء من استدعاء الذكريات الجميلة مع صاحبته عند رؤية الأطلال وكأنَّ هذا المكان هو المنبّه لأحاسيسه ومشاعره وأشواقه، مثلما تنبّهه لحظة الفراق والوداع

٧٧- انظر: محمود أحمد الحلحولي: الدهر في الشعر الجاهلي والإسلامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٠، ص٤٢.

٧٨- الديوان، ٣٠٧، ٣١٠.

٧٩- الديوان، ٢٤٢.

٨٠- الديوان، ٢٦٢.

وقت الرحيل إلى وصف محبوبته[81]. والسؤال الذي يطفو على السطح لماذا لا تصنع لحظات السعادة عند شاعرنا شيئاً ؟ بينا تفعل لحظات الفراق والحزن فعلها في نفس الشاعر ومشاعره. ولا نكاد نجد وصفاً لصاحبته وجمالها إلا أمام هذين المشهدين: الأطلال والظعائن الراحلة، فهما مبعث أشجانه وأحزانه ومستودع ذكرياته، وكأنها سبب لتداعي الذكريات وتواردها على خاطره، يقول الشمّاخ[82]:

نَظَرْتُ وسَهْبٌ من بُوَانَةَ بيْننـا ... وأفْيَحُ من رَوْضِ الرُّبَابِ عَمِيقُ

إلى ظُعُنٍ هاجتْ عَليَّ صَبَابَــةً ... لَهُنَّ بأعْلَى القُرْنَتَيْنِ حَرِيــقُ

فقلتُ خليليَّ انظرا اليومَ نَظْرَةً ... لعهد الصِّبَا إذْ كنتُ لستُ أفِيقُ

فالشاعر رغم امتداد المسافات وبعد المكان يستطيع رؤية ظعنها الذي يشعل في نفسه الأشواق لعهد الصبا وإلى تلك الأيّام التي مضت ولم يبق منها سوى الذكرى.

المكان العالي :

يلفت الشاعر انتباهنا بقوة إلى استخدامه للمكان العالي أو المرتفع، وقد تكرّر هذا المعنى في معظم قصائده، فالحمار الوحشي مثلاً حينما يفكر بالبحث عن مورد الماء ليقود قطيعه نحوه، يقف على مكان مرتفع ليقرّر إلى أين يتّجه، يقول الشمّاخ[83]:

يَظَلُّ بأعْلاَ ذِي العُشَيْــــرةِ ... عليه وُقُوفَ الفَارِسِيِّ المُتَــوَّجِ

وقوله [84]:

فظلَّ على الأشْرَافِ يَقْسِمُ أمـرَه ... أيَنْظُرُ جُنْحَ الليلِ أم يَسْتَثِيرُها

وقوله [85]:

فأصبح فوق النَّشْزِ نشز حَمَامةٍ ... له مَرْكَضٌ في مُستَوى الأرض بارزُ

وقوله [86]:

قَطُوفٌ شَحُوجٌ باليَفَاعِ كأنـــه ... لِمَا رَدَّ لَحْيَاهُ السَّحِيلَ خَنِيــقُ

٨١- انظر: الديوان، قصيدة رقم (٢) الأبيات رقم (٥-١٧)، والقصيدة رقم (٧) الأبيات رقم (٥-١٥).

٨٢- الديوان، ٢٤١.

٨٣- الديوان، ٩٤.

٨٤- الديوان، ١٦٨.

٨٥- الديوان، ٢٠١.

٨٦- الديوان، ٢٤٧.

وقوله [87]:

وظلّت تَغَالَى باليَفَاعِ كأنَّهــا   رِمَاحٌ نَحَاهَا وِجْهَةَ الرِّيحِ رَاكِزُ

وقوله [88]:

فظل سَرَاةَ اليوم يقسِمُ أمــرَه   مُشِتٌّ عليه الأمرُ أين يَـــرُوم؟

بِرَابِيَةٍ يَنْحَطُّ عنها مُعَشِّــراً   ويَعْلُو عليها تارةً فيصُــــومُ

هذه بعض الأمثلة التي يتكرّر فيها اختيار الحمار الوحشي للمكان المرتفع، ولعلّ السبب يكمن في خوف الحمار الوحشي وحذره من الصائدين، ولذلك فهو يشرف من مكان مرتفع ليطمئن على القطيع فيعطيه هذا المكان إحساس بالزعامة بينما تحيط به بقية الأُتن والحمير تنتظر أوامره. ونلحظ مرة أخرى أن المكان المرتفع يتكرّر في شعر الشمّاخ في غير قصائد الحمر الوحشية بل في أمكنة أخرى، مثل قوله[89]:

نَمَاهَا العِزُّ في قَطَنٍ نَمَاهَــا   إلى فَرْخَيْنِ في وَكْرٍ رَفيـــعِ

فالفرخان يعيشان في مكان مرتفع، وظعن صاحبته يراه «بأعلى القرنتين»[90]، وناقته «سرت من أعالي رحرحان»[91]، وهي «علياء نضاخة الذّفرى مذكرة»[92]، ويصف مكان انطلاق النعامة، فيقول[93]:

تَرَوَّحَا من سَنَامِ العِرْقِ فالتَّبَطَا   إلى القِنَانِ التي فيها المَدَاحِيلُ

والحمار الوحشي يرعى «أنف الربيع»[94]. ولعلّ هذا الاهتمام بالعلو وتكراره في مختلف صوره يبرز ما في نفس الشاعر من طموح وسعي نحو تحقيق الأماني الغالية البعيدة الوصول.

ويصوّر الشمّاخ تعلّقه بالمكان وحنينه إلى ديار الأحبّة بشكل يعتمد تداعي المعاني والذكريات فكأن ذكرى المكان وما فيه من ناس يعاوده مع كلّ نسمة تهب منه

٨٧- الديوان، ٢٠١.
٨٨- الديوان، ٣٠٠، ٣٠١.
٨٩- الديوان، ٢٢٨.
٩٠- الديوان، ٢٤١.
٩١- الديوان، ١٣٩.
٩٢- الديوان، ٤٦٠.
٩٣- الديوان، ٢٧٨.
٩٤- الديوان، ٢٢٥.

أو سنا برق ينبعث في سمائه، يقول الشمّاخ[٩٥]:

رأيتُ سَنَا بَرْقٍ فقلتُ لصاحبي بَعيدٌ بِفَلْجٍ ما رأيتُ سَحِيقُ

فباتَ مُهِمّاً لِي يُذَكِّرني الهوى كأنّي لِبَرْقٍ بالحجازِ صَدِيقُ

هذا المكان الذي تنعكس صورته في شعر الشاعر مطابقة للحالة الوجدانية التي يعيشها، فرحيل الظعائن هو أمر صعب فيه مرارة الفراق وألم الوداع وفيه قساوة، وأذى للنفس والوجدان، ولذا كان هذا المكان مطابقاً لحالته هذه، يقول الشمّاخ[٩٦]:

صَدَعَ الظَّعائِنُ قلبَه المُشْتَاقا بِحَزِيزِ رَامَةَ إذْ أرَدْنَ فِراقَا

فالشاعر قد اختار من رامة هذا الموضع الذي كثرت حجارته وغلظت كمكان للفراق والرحيل، بينما اختار من رامة في قصيدة أخرى مكاناً آخر يعكس حالة مغايرة للحالة الأولى، حيث يقول[٩٧]:

كأني كسوتُ الرَّحْلَ أحْقَبَ سَهْوَقاً أطاعَ له فِي رَامَتَيْنِ حَدِيسقُ

فالمكان هنا اتسع لرعي الحمار الوحشي وامتلأ بالأعشاب والنباتات.

أمّا وقت رحيل صاحبته فقد انعكس على نفسيته الحزينة القاتمة وعلى المكان الذي يسكنه، فبدا هذا المكان مظلماً دامساً قليل الوغى كل شيء فيه يثير الخوف والرعب، يقول الشمّاخ[٩٨]:

ألاَ أدْلَجَتْ لَيْلاكَ من غير مُدْلَجِ هَوَى نفسها إذْ أدْلَجَتْ لم تُعَرِّجِ

بِليل كلونِ السَّاجِ أسودَ مظلمٍ قليلِ الوَغى داجٍ كلونِ اليَرَنْدَجِ

ويختار الشمّاخ من الأماكن ما يأتي منسجماً مع سياق المعنى في الصورة، فهو حينما يطلب لقاء من صاحبته لا تفي له بالوعد وتمنّيه الأماني الكاذبة، وتختار له مكاناً للقائه لا تتحقق فيه شروط اللقاء، يقول الشمّاخ[٩٩]:

منَّيْنَه فكذبْنَ إذْ منَّينه تلك العهُودَ وخُنَّهُ الميثاقَا

ولقد جعلْنَ له المُحَصَّبَ موعِداً فلقد وَفَيْنَ وعاقَهُ ما عاقَا

٩٥- الديوان، ٢٤٨.

٩٦- الديوان، ٢٦١.

٩٧- الديوان، ٢٤٥. رامتين: تثنية رامة.

٩٨- الديوان، ٧٨.

٩٩- الديوان، ٢٦١. المحصب: موضع رمي الجمار بمنى.

فهذا المكان الذي يجتمع فيه الحجاج لرمي الحجرات مزدحم بالناس الذين يتدافعون لرمي الشيطان وكأن كلاً منهم قد جاء بآثامه وذنوبه ليرميها على الشيطان ويتطهّر للعبادة ورضا الله، فهو موضع للنقاء والتطهر من الأدران ولا يصلح أن يكون مكاناً للقاء، فأي فكرة شيطانية ماكرة هذه التي اختارت هذا المكان، إنه المكان الذي لا يتحقق فيه مثل هذا اللقاء.

ونلاحظ أن الشمّاخ يكثر من ذكر أسماء الأمكنة ليعطي لصورة واقعيتها وحقيقتها لتتأكد في النفس مشاهدها، وحينما يرى أن الاسم لا يفي بمضمون الصورة التي يريدها يعطي للمكان الصفة المناسبة، حيث يقول[100]:

نَمَتْ في مكانٍ كَنَّها واستوتْ به فما دُونَها من غِيلِهَا مُتَلاَحِــزُ

فكلمة «كنّها» جاءت لتصف هذا الموضع ولتعطيه دلالات جديدة، وقد جاءت هذه الكلمة متّفقة وحسن صياغة البيت وكأن لفظة «مكان» استدعت لفظة «كنّها» كنوع من تداعي الألفاظ التي غالباً ما نلحظها في قصائده.

ويصف الشمّاخ أحياناً المكان فيرسم صورة يبدو فيها من الدلالات البعيدة ما يوحي بالمعنى الذي يريده، كقوله[101]:

مَتى ما يَسُفْ خَيْشُومُه فوق تَلْعَةٍ مَصَامَةَ أعْيَارٍ من الصَّيفِ يَنْشِجِ

وإنْ يُلْقِيَا شَأْواً بأرضٍ هَوَى لَــهُ مُفَرَّضُ أطْرَافِ الذِّرَاعيْن أفْلَــجِ

فهذا المكان كان يعجّ بالحمر الوحشية وقد تركت من الآثار ما يدلّ على وجودها فهي لم تبتعد عن هذا المكان ولم يمض وقت طويل على مغادرتها فما زالت بقايا بولها وروثها رطباً طرياً لم تؤثر فيه الشمس.

ويؤكد الشمّاخ في شعره أن المكان يتأثر وتتغيّر معالمه بتغير الناس وكأنه امتداد للإنسان وأثر من آثاره، يحيا بحياته ويزول بزواله، يقول الشمّاخ[102]:

منازلُ لِلْمَيْلاَءِ أقْفَر بعدنــــا مَعَالِمُهَا من رَاكِسٍ فَمِراضُهَــــا

وقوله[103]:

١٠٠- الديوان، ١٨٤.
١٠١- الديوان، ٩٣.
١٠٢- الديوان، ٢١٢.
١٠٣- الديوان، ٢١١.

لَمَنْ طَلَلٌ عافٍ ورسمُ منـــازلٍ عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُها

فـهذه الأمـاكن والمنازل قـد عـفت بعدمـا رحلوا عنهـا وتركوها فـتـحـولت إلى أطلال ومنازل عافية.

ولم تكن الأطلال والرسوم هي كل ما حفظته ذاكرة الشاعر عن المكان بل نراه يصوّر منظراً لموضع آهل بالسكان، فيقول[104]:

وأعرضَ من خَفَّانَ أَجْمٌ يَزِينُــه شَمَارِيخُ باهَا بَانِيَاهُ المُشَقَّــرَا

فقد بدا خفّان من بعيد ببيوته المربعة الشكل التي يرتفع بعضها فتبدو كالشماريخ تشبه قصر المشقر بالبحرين.

104- الديوان، 142.

الفصل الثالث

الصـــورة الرامـــزة

يستخدم الشاعر اللغة أداة للتعبير ويقوم بعملية تشكيل مزدوجة للزمان والمكان معاً في بنية جديدة ذات دلالة، ولا شك أن هناك من الصور ما يخفى إدراك مضمونها حين يعتمد تشكيل الصور على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر ولا بدّ لذلك من بذل الجهود في استكناه هذه الصور ومضامينها «لأنّ الشعر ليس تعبيراً عن فكرة محددة قصد المبدع أن ينقلها إلى المتلقي، وإنّما هو تشكيل لغوي فني يتميز عن اللغة العادية بكون المعاني المباشرة للغة فيه تتحول إلى رموز متعددة الدلالات»[1].

ويفرّق تامر سلوم بين الدلالة المعجمية للكلمة والدلالة الأدبية «إذْ الإيحاء الأدبي للكلمات ليس تعبيراً مختصراً عن العوالم التي تعيش فيها والمبنى -اسماً أو صفة أو فعلاً، أو ضميراً، أو أداة- لا يعيش معنى مجرداً وإنّما ينطق أحاسيس واضحة أو غامضة قوية أو ضعيفة مشروعة أو غير مشروعة، أمّا الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال وإن أمكن أن يستأنس بها في موقف ما...»[2].

والرمز الشعري في أبسط معانيه هو «الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر المقصود»[3]، أو كما يقول مصطفى ناصف «الرمز كما يقول "يونج" وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي»[4].

فالرمز كما يتّضح لنا هو تجاوز للدلالة الاصطلاحية إلى ما توحي إليه الدلالة الأدبية من معنى آخر وراء المعنى الظاهري، ولعلّ ذلك يذكرنا بما تنبّه إليه عبدالقادر الجرجاني من فرق دقيق بين المعنى، ومعنى المعنى، حينما قال: «نعني "بالمعنى" المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و "بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[5].

١- انظر، ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص١٢.

٢- انظر، تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣، ص١٠٢.

٣- انظر، إحسان عبّاس، فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، ط٨، ص٢٣٨.

٤- انظر، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص١٥٢.

٥- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ٢٦٣.

وتشترك الصورة في رأي صلاح فضل مع الرمز بهذا المفهوم حيث يقول «الصورة في الشعر هي تجاوز اللغة الدلاليّة إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تنفذ معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر... وليس بوسع الدّال أن يؤدي دلالتين متنافرتين في نفس الوقت»[٦].

هذا الأمر يدفعنا إلى التساؤل عن ماهيّة الرمز والصورة، وهل الرمز هو الصورة أو شكل من أشكالها؟ أو وظيفة من وظائفها، أو هل الصورة نوع من أنواع الرمز؟ ولتبسيط الأمر لا بدّ من التمييز بينهما في هذا السياق.

فالرمز يشكّل صعوبة أمام الباحثين ويدفع إلى ظهور تفسيرات ونظريات مختلفة ومتعارضة أحياناً حول معنى الرمز ودوره ووظيفته في المجتمع ويرى أحمد أبو زيد أن «أي محاولة لفهم الرموز وتفسيرها تتطلب من وجهة النظر الأنثروبولوجية، دراسة وتحليل مقوّمات البناء الاجتماعي وعناصر الثقافة وتفاعلها مع نسق من الرموز السائدة ما دام المجتمع هو الذي يعطي الرموز معناها»[٧].

ويميّز الرباعي بين العلامة والرمز فيقول «العلامة تشير إلى الشيء إشارة خارجية اتفاقية، كالضوء الأحمر في إشارات المرور، بينما يمثل الرمز الشيء بعد عملية تفاعل داخلية بين طرفين أحدهما ظاهر والآخر مستتر تقرنهما ارتباطات نفسية واجتماعية أو مثالية روحية، كالهلال عند المسلمين، وكالطلل عند الجاهليين...»[٨].

ويرى جابر عصفور أنه «يمكن التفريق بين الصورة والرمز على أساس نفسي... فالصورة يمكن استثارتها مرّة على سبيل المجاز لكنّها إذا عاودت الظهور بالحاح تغدو رمزاً»[٩].

ولقد ربط بعض النقّاد والباحثين بين الدلالة الرمزية وتكرار الصورة فعرّفوا

٦- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٨.

٧- أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد السادس عشر، عدد ٣، الكويت، ١٩٨٥، ص٥٨٦.

٨- عبدالقادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤، ١٩٧٩، ص٥٦.

٩- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص١٠.

الرمز بالصورة المتكررة[10].

«والصورة تكون رمزاً حين توحي بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر وبهذا يكون لها جانب أو مظهر لا شعوري يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء»[11].

ويرى الرباعي أنّ «الرمز يعد نهاية التطور الذي تطمع الصورة الفنية للوصول إليها، لأن الرمز تمثّل صوري لمواد من السلوك الإنساني وتكثيف عناصر انفعالية عميقة أو ارتباطات وجدانية معقّدة في صورة رامزة، قادرة على حملها وتمثيلها بطرق إيحائيّة شتّى»[12].

«ويفرّق هربرت ريد بين الصورة والرمز تفريقاً حاسماً ويربط الصورة بالتمثيل والرمز بالتأويل، ويرى أن التعبير بالصورة سابق في التاريخ البشري لأنها تعبّر عن تجربة حسيّة، بينما الرمز تعبير عن الوعي الذاتي للإنسان في مواجهة غيره من المخلوقات»[13].

ويتميّز الرمز بصلاحيته للاستعمال في أغراض مختلفة، وتلعب العوامل النفسية بلا شك دوراً هاماً في تحديد دلالته[14].

ويتّضح لنا مما سبق أن الرمز شكل من أشكال الصورة، وأن الصورة هي الأساس والرمز جزء منها يظهر حينما تتكرر الصور في القصيدة.

بينما يخالف عز الدين إسماعيل هذا الرأي ويرى أن الرمز -هو الأصل بينما الصورة نوع من أنواعه- ويقول في هذا الأمر: «الصورة الشعريّة هي رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاءً وأبلغ تأثيراً من الحقيقة»[15]، ويقول في مكان آخر «... أما ميزان العلاقة بين الرموز المكوّنة للصورة فشيء في غاية المرونة، ولا يمكن ضبطه، ولعلّ السبب يرجع إلى تلك الثنائية في طبيعة الرمز تلك التي تجمع في

-١٠ انظر، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص١٧٨. نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٥. عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٨٧. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص٦٤.

-١١ أحمد أبو زيد، عالم الفكر، ص٥٨٤.

-١٢ الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٧٢.

-١٣ ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص٤١.

-١٤ أحمد أبو زيد، عالم الفكر، ص٥٨٥.

-١٥ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مطبوعات دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣، ص٧٤.

وقت واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي»[16].

فالرمز لا يُظهر الأشياء بصورتها المحسوسة بل يعمل على بثّ موجات من المشاعر تدفع القارىء إلى أن يحس بوجود عالم آخر خلف هذا العالم المرئي، وتأخذ اللغة الشعرية سموّها من قدرتها على التجاوز لأرضيّة الواقع نحو آفاق جديدة قد تتبدّى للقارىء في أبعاد ثرّة وخصبة للعطاء على الرغم من عدم تحقق أجاسيسنا من ثباتها وإمكانيّة ملامستها.

ويشير رجاء عيد لدور الناقد والقارىء في إبراز الدلالات الايحائيّة والرمزيّة في النص حيث يقول «إنّ من الأمور ذات الأهمية الانتباه إلى أن الرمز لا يبيّن عن أمر تحدد من قبل بل إن جهد القارىء وإعادة خلق حياة يتحمل النص نبضها يدفع إلى ايجاد شيء لم يوجد من قبل هذا الاستكشاف الجديد»[17].

وعلى الناقد أن يكتشف تلك الدلالات ولو كان الشاعر على غير وعي بها، لأنّ العمل الشعري يصبح ملكاً للناقد الذي يعيد إبداعه بما يجلو فيه من صور ويفتق من رموز وقد يحتاج العمل الفني إلى عين الناقد التي ترى ما لم يره الشاعر ولا خطر له على بال. ولا يعني الناقد ما تحمله القصيدة لسامعها من دلالات العصر الذي أبدعت فيه وإنّما مهمته أن يبيّن ما يمكن أن تحمله دلالاتها اليوم من إيحاءات ودلالات.

ويرى الرباعي «أنّ السياق هو الذي يحدّد دلالة الرمز وقيمته الفنيّة وهو يعطيه غالباً تكثيفاً أكبر من أي مصطلح مجازي آخر لأنّه ينطلق من آفاق أرحب»[18]، وتعلّل ريتا عوض سبب وجود الرمز في الصور المتكرّرة بقولها «ولا معنى للحديث عن الرمز في إطار الصورة البسيطة المفردة، لأنّ الرمز لا يكون إلاّ في الصور المركبة والمتكرّرة. إنّ تلك الصور المتكرّرة، المترابطة بما يجمع بينها من علاقات رمزيّة، والمولّدة بذلك الارتباط علاقات جديدة، والمكتسبة بتكرارها دلالات متجدّدة وعميقة تلك الصور تبرز الصراع المحوري الذي يشف عنه عمل الشاعر»[19].

١٦- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص٧٥.

١٧- رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٧٩، ص٣٩.

١٨- عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، عدد ٢٠٤ لسنة ١٩٧٩، ص٥٧.

١٩- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص١٤٦.

فالشاعر في العادة يستخدم الرمز ليعمل على تخصيب الرؤى ويستطيع أن يمد طرفه إلى غيابات تجربته مما يعطيه القدرة على أن يشقّ في حقل الفن رؤى شعريّة ىنبتها الرمز، وثمرتها تلك المعاني المختلفة التي ندركها من خلال القصيدة.

ومن هنا فإنّ علينا أن نتتبع الصور الشعريّة المتكرّرة في شعر الشمّاخ فهي التي ستعطينا دلالات رمزيّة تشكّل في النهاية مدخلاً رمزياً لرؤية الشاعر المطلقة للحياة، ولا شكّ أنّ دراسة النص من خلال صوره الرمزيّة تعطي له بعداً شمولياً لفهم عناصره وترابطها. «وبدلاً من أن ندرس الشعر العربي دراسة أغراض علينا أن ندرسه دراسة رموز»[٢٠].

الصور الشعريّة الرامزة عند الشمّاخ :

١- صورة الطلل :

يبدأ الشمّاخ بعض قصائده بذكر الأطلال كمدخل للقصيدة، فقد ذكر الأطلال في ثماني قصائد[٢١]. ويبدو الشاعر حزيناً لمصير الناس الذين رحلوا من تلك الأماكن، فتحوّلت بعدهم إلى بقايا وآثار، ولهذا فهو يحاول أن يتغلّب على هذا الإحساس بما يبعث فيها من حياة جديدة رغم أن الإحساس بالفناء يبرز بين الحين والآخر.

ومن المحتمل أن يكون الطلل رمز الزمن الذي يتسم -رغم ما يشوبه من قسوة المضي والانفلات- بالايجابية الواضحة، كما يرى ذلك مصطفى ناصف[٢٢]، يقول الشمّاخ[٢٣]:

لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ ورسمُ منـــــازلٍ عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُها
عفتْ غيرَ آثارِ الأَراجيلِ تَعْتَري تَقَعْقَعُ في الآباطِ منها وِفَاضُها

فرغم مظاهر المنازل العافية والأطلال المقفرة فإن جذور الحياة عميقة، وما زالت تتردّد في مسامعنا آثار الأراجيل وهي تمضي مسرعة تسمع لوفاضها قعقعة. ويشبّه الشمّاخ هذه الرسوم الدوارس بالكتابة التي تبدو غير واضحة المعالم، ومع ذلك فهي

٢٠- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص١٣١.
٢١- القصائد ذوات الأرقام: ٤، ٥، ٧، ٨، ٩، ١١، ١٣، ١٧ من الديوان.
٢٢- انظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص٦١.
٢٣- الديوان، ٢١١.

باقية وأثر لا يزول من آثار الإنسان لا يمّحي. فهي ذاكرة الإنسان التي تعبّر عن حفظ الحياة وإحالة أحداثها المتغيرة إلى رموز باقية. ولعلّ في إيهام الكتابة وعدم وضوحها نوعاً من الطقوس الدينيّة التي كان يلجأ إليها الكهنة ورجال الدين في طمس ما يكتبون من الرقى والتعاويذ التي يريد الشاعر أن تكتنف هذا الطلل.

فمن بين ركام هذه الأطلال تنبعث حياة جديدة «تسديها الصبا وتنيرها»[٢٤]، و«ليس لذكر الرياح والديم ارتباط باختلاف الجو والمناخ فقط، لكنه يمتدّ إلى تأثير هذا الاختلاف على حياة الناس، واختلاف المشاعر والأفعال المترتبة على اختلاف المناخ الطبيعي»[٢٥].

ويمكننا أن نلحظ كثرة استعمال الشمّاخ لأسماء الأماكن التي تضمّ الأطلال أو تنتقل إليها الهوادج، مثل قوله[٢٦]:

عَفَا بطْنُ قَوٍّ من سُلَيْمَى فعَالِـــزُ فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّواشِزُ

وكأنّ الشمّاخ يسعى إلى تثبيت ما محته يد الزمن من خلال ذكره لأسماء المواقع التي تؤكد وجودها أو كأنه يريد أن يعوّذها من الشر، يقول مصطفى ناصف: «ذكر الأماكن ضرب من الرقى، وإلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من توقي فكرة الشر... فالشاعر يثب من مكان إلى مكان لأنه يواجه -في إصرار- الشعور بالعزلة»[٢٧].

كما يرمز في أحيان أخرى إلى أحزانه بذكر الحمام، ففكرة الحمامة الأولى التي ماتت عطشاً وضيعة تضفي على حزن الحمام بعداً أزلياً، ولهذا كان الشعراء يستلهمون هذه القصة في أحزانهم لأنّها تعبّر عن حزن عميق ارتبط بالماضي وبقي خالداً متجدّداً في نوح الحمام. وصورة الحمام في الطلل قد ترمز إلى خلود حزن الحمام على الهديل[٢٨]، وهي لذلك موازية لحزن الإنسان. يقول الشمّاخ[٢٩]:

كادتْ تُسَاقِطُنِي والرَّحْلَ أنْ نَطَقَتْ حمامةٌ فدعتْ سَاقاً على سَـــاقِ

٢٤- الديوان، ١٦١.

٢٥- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص٤٥.

٢٦- الديوان، ١٧٣.

٢٧- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص٦٢.

٢٨ انظر، اللسان، مادة: هدل.

٢٩- الديوان، ٢٥٦. الساق: ذكر الحمام.

ويشبّه الشمّاخ -أحياناً- الرماد بالحمامة، والرماد قد يرمز إلى الموت والفناء وبقايا الذاهبين، ومن هنا يأتي الربط بينهما في جو جنائزي حزين، يقول الشمّاخ[٣٠]:

أمِنْ دِمْنَتَيْن عَرَّجَ الرَّكْبُ فيهمـا   بِحَقْلِ الرُّخَامَى قَدْ أنَى لِبِلاَهُمَـا

أقامتْ على رِبْعَيْهما جارَتَا صَفَـا   كُمَيْتَا الأعَالِي جَوْنَتَا مُصْطَلاَهُمَا

وإرْثِ رمادٍ كالحمامة مَاثِـــلٍ   ونُؤْيَيْن في مَظْلُومتَيْنِ كُدَاهُمَـا

ورغم حزن الشاعر على ما بقي من هذه الآثار التي ذهب أهلها إلاّ أننا نستطيع أن نستشف أن خلف هذا الحزن إصراراً على عودة الحياة وولادتها من جديد، فالإرث يدل على ما يتركه الإنسان بعد موته من أمور صالحة، والأثافي وسيلة باقية ثابتة ممتدة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، وكلمة «أقامت» تعطي مدلول البقاء والثبوت، و«حقل الرخامى» مدلول بقاء الحياة وانبعاثها من جديد، وهكذا نرى أن الصورة مفعمة بالحياة والانبعاث والتجدّد، وكأنّ هناك ربطاً بين هذا الرماد وطائر الفنيق؛ فمن بين الرماد تنبعث حياة جديدة.

٢- صورة الرحلة والظعائن :

يعتقد بعض الباحثين أن الظعينة في القصيدة الجاهليّة ليست رحلة حقيقية عند كل الشعراء بل هي نمط أو شكل فنّي اتخذه الشاعر مطيّة لتحقيق أهداف قصيدته من خلالها، مُعَلِّلين ذلك ببعض المسوّغات: منها: أن المرأة تخرج في موكب مهيب متزينة متعطرة لابسة أبهى حليها وكأنها ذاهبة إلى عرس، وتحطّ رحالها في أماكن الخصب، وترحل إلى ينابيع الماء، فهي تطوف الصحراء إلى أن تجد بغيتها من الماء والعشب، وأن الشعراء يشبّهون الظعائن بالسفن والنخيل كما تشبّه نساء الظعائن بالدمى والمها والغزلان، وتتكرّر هذه المعاني وتتشابه عند كثير من الشعراء، وأن المرأة هي الراحلة دائماً، مع أن الواقع يحتّم أن يكون الآخرون هم الراحلون معها أيضاً، فندرة الماء وشدّة التنافس عليه قد يجعل قبيلتين تشتركان في ماء واحد ومرعى واحد، وأن الشاعر يتحرج من أن يكشف لنا عن عواطفها وقت الرحيل فهو يبكي ويهيم على وجهه، ويتبع الركب بعينيه، فلماذا لا تحزن المرأة ولا تبكي بل هي

٣٠- الديوان، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩.

سعيدة بهذا الرحيل تتطيب وتتزين له، وغالباً ما تكون الظعائن مدبرة، فلم نر شاعراً وصف الظعائن مقبلة عليه أو مارة به وهذا يستحيل على أرض الواقع[31].

ولو تتبّعنا صورة الظعائن عند الشمّاخ، لوجدنا أن المرأة لا تكون دائماً سعيدة بل هي في بعض القصائد تبرز لوعة الفراق والحزن في مثل قوله[32]:

ألاَ نَادِيَا أظْعَانَ ليْلى تُعـــــرِّج ... فقد هِجْنَ شوقاً ليته لم يُهَيَّـــجِ
وكادتْ غداةَ البيْنِ يَنْطِقُ طَرْفُها ... بما تحتَ مكنونٍ من الصدْرِ مُشْرَج
وتَشْكُو بعيْنٍ ما أكَلّتْ رِكَابُهَـــا ... وقِيلَ المُنَادِي: أصْبَح القومُ أدْلِجي

وفي المقابل يظهر حزن الشمّاخ على رحيل الأحبة فهو يبكي في أغلب المواقف ولا يفيق من أحزانه، يقول الشمّاخ[33]:

نَظَرْتُ وسَهْبٌ من بُوَانَةَ بيْنَنَـــا ... وأفْيَحُ من رَوْضِ الرُّبَابِ عَمِيــقُ
إلى ظُعُنٍ هاجتْ عليَّ صَبَابَـــةً ... لَهُنَّ بأعْلَى القَرْنَتيْنِ حَرِيـــــقُ
فقلتُ خليليَّ انظرا اليومَ نَظْرةً ... لعهد الصِّبَا إذْ كنتُ لسْتُ أفِيــقُ
إذَا أنا عزَّيْتُ الفُؤَادَ عن الصِّبَـا ... أبَتْ عَبَرَاتٌ بالدموعِ تَفُــــوقُ

وقوله [34]:

صَدَعَ الظَّعائِنُ قلبَه المُشْتَاقَــا ... بِحَزِيزِ رَامَةَ إذْ أرَدْنَ فِرَاقَـــا
وتَعَرَّضَتْ فأرتْك يومَ رحيلهــا ... عَذْبَ المَذَاقَةِ بارِداً بَرَّاقَـــــا

فهذا الرحيل الحزين كان قاسياً على قلبه ونفسه فانعكس على الطبيعة والمكان فأحسّ هذه الغلظة والجفاف وكأن الطبيعة تتجاوب مع حالته النفسية حينما قال «بحزيز رامة» ثم يعود إلى ذاكراته التي حفظت له بعض الصور من رحيلها حينما تعرّضت له وألقت بابتسامة وجهها الصبوح وهي تهم بالرحيل وكأنها تلوح بتحيات الوداع.

وتتكرّر لوحات الظعائن في قصائد الشمّاخ فتضفي على شعره عناصر جمال ورقّة، ولعلّ الشاعر يرمز من خلالها إلى التنفيس عن همومه وآلامه التي لا يريد أن

٣١- انظر: محمود أحمد الحلحولي، الدهر في الشعر الجاهلي والإسلامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٠، ص ٩٧، ٩٨، ٩٩.

٣٢- الديوان، ٧٣، ٧٧.

٣٣- الديوان، ٢٤١، ٢٤٣.

٣٤- الديوان، ٢٦١، ٢٦٢.

يصرّح بها، وما الظعائن إلاّ رحيل نحو المجهول للبحث عن حياة أفضل، إنها رحلة نحو الماء، والماء رمز لتجدد الحياة وانبعاثها، وهكذا فرحيل الظعائن هو هروب من حياة قاسية وجفاف وندرة في الماء إلى حياة أخصب.

وإلى هذا المفهوم أشار بعض الباحثين إلى أن الظعائن التي تنطلق من الطلل هي مظهر النمو والخصب التي نراها في حياة الطلل أو «أن الظعائن بالنسبة للطل مثل الذرية بالنسبة للأم، ومن أجل ذلك يصبح الطلل كالأم الولود التي لا يجف خصبها»[٣٥].

كما يرى باحث آخر «أن مشاهد الظعائن العابقة بالحب والفتنة والعطر واللون هي صورة أمينة من أمس الشاعر الزاهي بالملك والترف...»[٣٦].

ويبدي الشمّاخ حزنه وقلقه وألمه حين يودّع الظعائن وكأنّه يبكي مجد قومه وشبابه وماضيه، أو كأنه يعكس قلقه وخوفه من غدر الزمان، وقد ترمز الظعائن إلى أمور أخرى ولكنّها مهما اختلفت هذه الرموز فإنّها تصب جميعاً في قناة واحدة ألا وهي الحرص على الحياة والأمل في تجددهما وديمومتهما.

أمّا الرحلة وما فيها من معاناة وصعوبات كثيرة فما هي إلا تعبير عن مواقف الشاعر من الحياة، وصدى لمشكلات كبرى في حياته كانت تؤرقه فينفذ إلى التعبير عنها من وراء هذه المشاهد الصحراوية يقول وهب رومية: «وأنا أزعم أيضاً أن هذه الرحلة التي يحدثنا عنها الشعراء في تلك الصحراء المترامية الأطراف هي رحلة الحياة نفسها بما يختلف على المرء فيها من الأحزان والمخاوف والرضى والأمن والحنين والخيبة وسوى ذلك، إنها شراع العمر المسافر صوب الضفة الأخرى تعبث به الريح حيناً وتعنف به وتجور حيناً آخر وتجري عليه صبا حيناً ثالثاً»[٣٧].

يقول الشمّاخ[٣٨]:

تخالُ ظِلالَهنَّ إذا استقَلَّــــتْ ... بأرْحُلِنا سَبَائِبَ تَالِيــــاتِ

٣٥- مصطفى ناصف، قراءة ثانية في شعرنا القديم، ص٦٤.

٣٦- الأمين محمد الصغير، رؤية الشاعر الجاهلي للحياة من خلال رمز الطلل، رسالة ماجستير، الجزائر، ١٩٨٤، ص١٣١.

٣٧- وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط٣، ١٩٨٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص٢٠٢.

٣٨- الديوان، ٦٧.

لهُنَّ بكل مَنْزِلةٍ رَذَايَـــــا تُرِكْنَ بها سَواهِمَ لاغِبَـــاتِ

إنّها صورة الحياة وما يواجهه فيها من هموم وصعوبات وعوائق اجتاز بعضها وتمتلىء طريقة ببقيتها.

٣- صورة المرأة :

تتنوّع صورة المرأة في شعر الشمّاخ بين المرأة الزوجة والمرأة المحبوبة أو المعشوقة أو المرأة السيئة الأخلاق والسلوك، وتتذبذب منزلتها حسب علاقته بها، فقد يأتي ذكرها ضمن مدحه أو هجائه فتكون وسيلة أو رمزاً من رموز الفخر بالقبيلة ضمن ما يؤديه من حقوق وواجبات تجاه قبيلته، فالتغزّل بنساء القبيلة هو لون من ألوان الدعاية وكأن هذا اللون من الغزل يعجب القبيلة، وكثيراً ما ينسب الشمّاخ المرأة إلى قبيلتها، كقوله(٣٩):

أَلاَ مَنْ لقلبٍ قد أشَتَّ بِلُبِّــــه دَواعِي الهوى من حُرَّة اللون عَوْهَـج

كِنانيةٌ إلاّ أنّها فَإِنَّهَـــا على النَّأْيِ من أهل الدَّلاَلِ المُوَلَّـجِ

وسيطةُ قومٍ صالحين يَكُنُّهَـــا من الحرِّ في دار النَّوى ظِلُّ هَـودَجِ

وقوله(٤٠):

كِنَانِيَةٌ شطَّتْ بها غُربةُ النَّـوَى كدَلْوِ الصَّنَاعِ ردَّهَا مُستَعِيرُهَــا

وكانتْ على العِلاَّتِ لو أنَّ مُدْنَفـاً تداوَى بِرِيَّاهَا شفاهُ نُشُورُهَــبا

وأحياناً لا يذكر اسمها بل هي عنده «ابنة الاموي»(٤١)، أو «ابنة الراقي»(٤٢)، أو قوله(٤٣):

من البِيضِ أعْطَافاً إذا اتَّصلتْ دعتْ فِرَاسَ بنَ غَنْمٍ أو لَقِيطَ بنَ يَعْمُـرا

وهو إذ يتغزل بهؤلاء النسوة، فإنّما يفخر بمنزلة أقوامهن ومكانتهم بين القبائل، ولذلك يؤكد على معاني الشرف والسمعة الطيبة والعفة والأخلاق الحميدة.

وقد تكون المرأة رمزاً من رموز الشوق والحنين، حيث يتّخذ الشاعر هذا الرمز

٣٩- الديوان، ٧٣، ٧٤.

٤٠- الديوان، ١٦٤.

٤١- الديوان، ٢٢٢.

٤٢- الديوان، ٢٥٣.

٤٣- الديوان، ١٣٦.

إذا اقترن مع الطلل -لنسبة الطلل إلى المرأة- تأكيداً على هذه الوظيفة، مثل قوله[٤٤]:

مَنازِلُ لِلْمَيْلاءِ أقْفَر بعدنــــا   مَعَالِمُهَا من رَاكِسٍ فَمِراضُهــــا

وقوله «دار الفتاة»[٤٥]، و «على أن للميلا أطلال دمنة»[٤٦]، و «لقاء ابنة الضمري في البلد الخالي»[٤٧]. كما تأتي صورة المرأة المهجوة وذكر صفاتها القبيحة إذا ما أراد الشاعر أن ينال من قبيلة خصمه أو أعدائه، كقوله[٤٨]:

وإنّك من قوم تَحِنُّ نِساؤُهـــم   إلى الجَانبِ الأقْصَى حَنِينَ المَنَائِحِ

والمرأة في كل ذلك هي رمز للخصب والتجدد وهي إذا ما حلّت بمكان حلّ الربيع والخصب فيه، وإذا ارتحلت عنه تحوّل أطلالاً لا حياة فيه ولا تجدد، ويشير الشمّاخ إلى ذلك بقوله[٤٩]:

لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ ورسمُ منــــازلٍ   عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُها

فالشطر الثاني من البيت يؤكّد أن الرياض ومظاهر الحياة والخصب قد عفت بعد رحيل الأحبة، على الرغم من أن واقع الحياة والطبيعة لم يتغيرا، ولكنها في عين الشاعر العاشق للمرأة أصبحت أرضاً يباباً، ويؤكد هذا المعنى في قوله[٥٠]:

قَفْر مَغَانيها تَلُوحُ رسومُهَـــا   بعدَ الأحِبَّة مُخْلِقٌ إخْلاَقَـــــا

وقوله [٥١]:

أتَعْرِفُ رسْماً دارساً قد تَغَيَّـــرا   بِذَرْوَةَ أقْوَى بعد لَيْلى وأقْفَـــرَا

فذروة قد تغيرت معالمها وأصبحت مقفرة لا حياة فيها بعد رحيل ليلى.

٤- صورة الناقة :

يصوّر الشاعر ناقته تصويراً يجمع فيه كل عناصر القوة والسرعة والقدرة على التحمل والنجابة ويضفي عليها من التشبيهات ما يجعلنا نخرج بمحصلة مفادها

٤٤- الديوان، ٢١٢.
٤٥- الديوان، ١١٢.
٤٦- الديوان، ١٦١.
٤٧- الديوان، ٤٥٥.
٤٨- الديوان، ١٠٨.
٤٩- الديوان، ٢١١.
٥٠- الديوان، ٢٦٢.
٥١- الديوان، ١٢٩.

أن هذه الأوصاف لا يمكن أن تتجمع في ناقة حقيقية، ونميل إلى الاعتقاد أن الذي يريده الشاعر من وراء هذا الوصف شيئاً آخر، مما يدفعنا للبحث عن الرمز في صورة الناقة. ويؤكد هذا الدافع ما نلاحظه من تشبيهات الناقة، يقول الشمّاخ[52]:

كأنَّ ذِراعيْها ذِراعَا مُدِلَّــــة ... بُعَيْدَ السِّبَابِ حاولتْ أن تَعَـذُرَا

مُمَجَّدَةِ الأعْرَاقِ قال ابنُ ضَـرَّةٍ ... عليْها كلاماً جارَ فيه وأهْجَـرَا

تَقولُ لها جاراتُها إذْ أتَيْنَهَـــا ... يَحِق لِلَيْلى أنْ تُعَانَ وتُنْصَـرَا

يَفِرْنَ لِمِبْهَاجٍ أزالتْ حليلَهـــا ... غمَامةُ صيْفٍ ماؤُها غيرُ أكْـدَرَا

بها شَرَقٌ من زَعْفَرانٍ وعَنْبَـــرٍ ... أطارَتْ من الحُسْنِ الرِّدَاءَ المُحَبَّرا

تقولُ وقدْ بَلَّ الدموعُ خِمَارَهـا : ... أبَى عِفَّتِي ومَنْصِبِي أنْ أعَيَّـرَا

فالشاعر يشبّه يدي الناقة أثناء سيرها بهذه المرأة الجميلة التي تشكو اساءة ابن ضرتها لها، فشتمته ثم اعتذرت عن فعلتها هذه لأنها من أسرة كريمة المحتد، رفيعة النسب، ويستكمل الصورة بمجموعة النسوة اللواتي يتجمعن حولها يتزلفن لها ويستنصرنها.

ولا أرى -كما يعتقد الكثيرون- أي وجه للشبه بين هذه الناقة السريعة وبين حركة يدي المرأة الغاضبة، «ولا يمكننا مهما حاولنا التفسير والتأويل أن نجد وجهاً للشبه بين الناقة والمرأة ... ان العلاقة بين المرأة والناقة أعمق من إرادة المشابهة الشكلية في حركة الأيدي، لأن المرأة والناقة تتخذان في الشعر الجاهلي "صورة مثالية" ولهما قدسيّة خاصّة في الفكر الديني الجاهلي»[53].

ويقول أنور أبو سويلم في مكان آخر «من الصعب أن نفهم بسهولة تشبيه ضلوع الناقة بتابوت الموتى أو تشبيهها هي بالشرجع أو ألواح الأران...»[54].

ويكثر الشمّاخ من وصف الناقة وتشبيهها بالحمار الوحشي في سرعته وصلابته ومتانته مع أن الحمار الوحشي أسرع بكثير من الناقة، وهي في كل الأحوال لا توصف بالسرعة. «ومن الطبيعي أن يكون بين الناقة وحمار الوحش شيء أهم من السرعة ولم تكن الناقة قادرة على أن تسرع إسراع حمار الوحش، وفكرة السرعة

٥٢- الديوان، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦.

٥٣- أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض، ط١، ج١، ١٩٨٣، ص١٠٣ وما بعدها.

٥٤- المرجع السابق، ص١٠٤.

-بداهة- غير وجيهة على الإطلاق مهما يكثر فيها القول ويكثر القائلون فيها... ولو كانت السرعة هي المقصد لما استطعنا أن نعرف الحاح الشاعر على جانب من حياة هذا الحيوان...»[٥٥].

إنّ صورة هذه الناقة التي «انعلتها الشمس نعلاً»[٥٦] و«وقد لبست عند الالهة ساطعاً من الفجر»[٥٧] ورغم وجاها «تباري أينقاً متواترات»[٥٨] «قد تقصدن من حر الصياخيد»[٥٩]، هذه الناقة تكابر وتتحمل فوق طاقتها يقول الشمّاخ[٦٠]:

جُمَالِيَّةٌ لو يُجْعَلُ السَّيْفُ غَرْضَهَـــا   على حَدِّهِ - لاسْتَكْبَرتْ أنْ تَضَـوَّرَا

وهي «في خلقها عن بنات الفحل تفضيل»[٦١]، أمّا حليبها فهو «طيب الطعم حلواً غير مجهود»[٦٢] بل حتى بولها يمكن استخدامه كدواء للإبل الجربى حيث يقول الشمّاخ: «... وجادت بنا- كالعنية أصفرا»[٦٣].

فهذه الأوصاف المثاليّة من حيث القوة والتحمّل والسرعة والعطاء تتجاوز طبيعة الناقة العاديّة وقوتها، لتصبح رمزاً لأمور أخرى، يقول أنور أبو سويلم «ورأيت أن الناقة قد اتخذت في أوصاف الشعراء صورة القوة المكتملة والعظمة القاهرة والقدرة على الحماية، والقدرة على المقاومة، وهذه الميزات هي أقصى ما يراه الإنسان الجاهلي في المعبود»[٦٤]، ويقول أيضاً «ورأيت أن التشبيه بالسفن تعبير رمزي عن القدر المجهول الذي ينتظر راكب الناقة وظلمات البحر تجسيم للتيه في الصحراء، ورأيت في عقر الناقة طقساً دينياً يقصد به الاتحاد بالمعبود وتقمص قواه الجبارة»[٦٥].

ويؤكد هذا التوجّه مصطفى ناصف حيث يقول «ولكننا نريد أن يستمر في

٥٥- مصطفى ناصف، قراءة ثانية في شعرنا القديم، ١٠٣.
٥٦- الديوان، ١٣٨.
٥٧- الديوان، ١٤٤.
٥٨- الديوان، ٦٧.
٥٩- الديوان، ١١٤.
٦٠- الديوان، ١٣٤.
٦١- الديوان، ٢٧٢.
٦٢- الديوان، ١١٧.
٦٣- الديوان، ١٤٥.
٦٤- أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج١، ص٢٨٥.
٦٥- المرجع السابق، ٢٩٠-٢٩١.

الذهن أن الشاعر القديم كان يظن الناقة رمزاً لكل هم أو اهتمام أساسي»[٦٦]. ولعلّ أهم استخدامين كرّرهما الشمّاخ كثيراً هما: الأول: أن الناقة وسيلة للوصل والوصول إلى الحبيبة والممدوح والحاجات مثل قوله «فما وصلها الأعلى ذات مرة»[٦٧]، وقوله «وقد تلاقى بي الحاجات دوسرة»[٦٨]، وقوله «تغالي برجليها إليك ابن مربع»[٦٩]، وقوله «ولولا فتى الانصار ماسك سمعها»[٧٠].

وقوله[٧١]:

أعائش هل يُقرِّب بين وصْلِـــي ووصْلِك مرْجَمٌ خَاظِي البَضيــعِ

والثاني: أن الناقة وسيلة لتسلية الهموم والهروب منها نحو آفاق أرحب وأوسع كقوله «فَسَلِّ الهَمَّ عنك بذاتِ لَوْثٍ»[٧٢]، أو التسلية بعد ذهاب الحبيبة كقوله[٧٣]:

هل تُسْلِينك عنها اليومَ إذْ شَحَطَتْ عَيْرَانَةٌ ذاتُ إرْقَالٍ وإعْنَـــاقِ

ونلاحظ أن الشمّاخ كثيراً ما يمزج بين الناقة والمرأة فيضفي على أحدهما صفات الأخرى كقوله[٧٤]:

وكنتُ إذا زَالَتْ رِحَالةُ صاحـــبٍ شَتِمْتُ به حتى لَقِيتُ مِثَالَهَـــا

فالزوجة وصفها بالرحالة وهي الناقة التي يرحل عليها، أو مثل قوله[٧٥]:

وماذَا عَلَيْها إنْ قَلُوصٌ تَمرَّغَـتْ بِعِكْمِيْنِ إذْ أَلْقَتْهُمَا بالصَّحَاصِحِ

فإنَّكِ لو أنْكِحْتِ دارتْ بكِ الرَّحَى وألْقَيْتِ رحْلِي سَمْحَةً غيرَ طَامِحِ

فهو يشبّه المرأة بالقلوص التي تمرّغت بعكمين فالقتهما، ثم يقول لهذه المرأة التي تسأله عن زوجته الطامحة، لو تزوجتك لوجدتني رجلاً سمحاً ولاستقبلت رحلي

٦٦- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ١١٥.
٦٧- الديوان، ١٦٥.
٦٨- الديوان، ٢٧٢.
٦٩- الديوان، ٣١٣.
٧٠- الديوان، ٣١٥.
٧١- الديوان، ٢٢٥.
٧٢- الديوان، ٣٢٢.
٧٣- الديوان، ٢٤٥.
٧٤- الديوان، ٢٨٩.
٧٥- الديوان، ١٠٤، ١٠٥.

برضى وطيبة، والرحل لا يكون للمرأة بل للناقة، ويقول في مكان آخر[٧٦]:

وَحِمَتْ على أن قد يَقَرُّ بعينهـا تَشْمِيمُ كلُّ ثَرىً كَبَيْتِ العَقْـربِ

فهذه الناقة تتوحم كالمرأة يجمع بينهما صفة الأمومة والحنان حيث يكثر الشاعر من وصف أضلاعها بالقوس ولا أرى أنها تعني القوة والصلابة بل هي رمز للحنان والقدرة على تحمّل المعاناة والعذاب في سبيل غيرها كما تتحمل الأم وتصبر على الآلام من أجل راحة أبنائها وليس عجيباً أن يشبّه الشمّاخ قوسه حينما ينطلق منها السهم بحنين المرأة على فقيد غالٍ، حيث يقول[٧٧]:

إذَا أنْبَضَ الرَّامون عنها تَرَنَّمـتْ تَرَنُّمَ ثَكْلِى أوْجَعْتها الجَنَائِـزُ

وما بين القوس وأضلاع الناقة والمرأة رباط قوى من معاني الوفاء والمحبة والألم والمعاناة، ومن هنا فإن الناقة رمز للأمومة وما قدرتها على التحمّل إلاّ وفاء لمن تحمله على ظهرها كما تصبر المرأة على حملها لجنينها رغم ما تعانيه من آلام.

٥- صورة الحمار الوحشي :

أكثر الشمّاخ من وصف الحمر الوحشيّة حتى عدّ من أوصف الناس للحمر، فقد جاء في كتاب الأغاني «وهو من أوصف الناس للقوس والحمار وأرجز الناس على البديهة»[٧٨]. كما قال عنه الخليفة الأموي الوليد بن عبدالملك حينما أُنشد شيئاً من شعر الشمّاخ في وصفه الحمير، فقال «ما أوصفه لها إني لأحسب أحد أبويه كان حماراً»[٧٩]. ولقد انصف النقّاد الشمّاخ فقال ابن رشيق «وأمّا الحمر الوحشيّة والقسي فأوصف الناس لها الشمّاخ»[٨٠]. ويقول وهب رومية «ولئن قصر الشعراء –على غير عادتهم– في وصف الحمار وصفاً حسيّاً واسعاً فإنّ فريقاً منهم انصرفوا إلى وصفه نفسيّاً فأجادوا –وأبدع بعضهم– وأتوا بقدر صالح من القصيد، ولا أريد بذلك الشمّاخ –الشاعر البدوي المخضرم– الذي وقف جلّ شعره على نعت الحمر وما يتصل بها من

٧٦- الديوان، ٤٢٩.

٧٧- الديوان، ١٩١.

٧٨- انظر أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج٩، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص١٨٧.

٧٩- المصدر السابق، ١٨٧.

٨٠- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج٢، ٢٢٧.

أدوات الصيد، ولا سيما القسي، فأبدع خير ما يكون الابداع وقصّ أمتع ما يكون القصّ، ورسم شخوصه من الحمر والصيّادين ووصف ما يعتريها من أحاسيس غامضة ومشاعر حيّة بموهبة فذّة نادرة آخذ بين الإحساس الصادق الأصيل والتعبير الصارم الحي فكان الشعر»[٨١].

وغالباً ما يأتي ذكر الحمر الوحشيّة في معرض تصوير الناقة وسرعتها حتى ظنّ بعض الباحثين أن وصف الحمر الوحشية ليس مقصوداً لذاته، يقول عبّاس مصطفى الصالحي «وتقصّوا أحواله مع أتنه وتتبّعوا مراحل طرده بدافع إظهار قوة الناقة، إذ اتخذوه مشبهاً به وخلعوا عليه نعوتاً كثيرة ومسميات متعددة»[٨٢]. ويذهب إلى مثل هذا القول وهب روميّة حيث يقول «أمّا الدافع الآخر الذي يكمن وراء انصراف الشعراء إلى وصف حمار الوحش فهو رغبتهم في اظهار سرعة فرسهم وقوته وقدرته على اللحاق بهذا الحيوان المعروف بمتانته وصلابته وطاقته على العدو والنجاة»[٨٣]. ولا أشارك مثل هذا الرأي فلو كانت السرعة وإظهار قوة الناقة أو الفرس هي المقصد لما استطعنا أن نعرف ذكر الشاعر والحاحه على جوانب أخرى من حياة هذا الحيوان لا ترتبط بالمفهومين السابقين، فبماذا يمكن أن نعلل حرص الحمار على أتانه وبحثه الدائم عن حل لمشكلة المورد، وسداد رأيه وغيرته وتعشّقه، وللدكتور أنور أبو سويلم رأي آخر حيث يقول «لكن الشعراء عندما يقصون حكاية حمار الوحش يعبّرون عن الضعف الذي آلت إليه القبيلة بعد الحروب الدامية يتمثل هذا الضعف بكثرة الأتن الوحشيّة وقلّة الذكور، بل ان الذكور أضعف من أن تقاوم فحل الحمير أو يكن لها رأي يذكر ... والحمار الوحشي الصلب الذي يصوّره الشعراء هو شيخ القبيلة المطاع»[٨٤].

فوقوفه على مرتفع مطرقاً مفكّراً والأتن حوله صائمات عن الكلام ينتظرن أوامره وبحثه عن مورد الماء الآمن واختيار الوقت المناسب، كلها صفات قيادية ترمز إلى شيخ القبيلة الذي يحمل على عاتقه مسؤولية وهموم عشيرته والبحث لها عن

---

٨١ – وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ١٣٢.

٨٢– عباس مصطفى الصالحي: الصيد والطرد في الشعر العربي، بيروت، ط١، ١٩٨١، ٨٣.

٨٣– وهب روميّة، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ٨٥.

٨٤– أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ١٨٥.

مكان آمن وأرض خصبة وفيرة المياه، يقول الشمّاخ[85]:

فظل بها على شَرَفٍ وظَلَّتْ ... صِياماً حوله مُتَقَالِيات

صَوَادِيَ ينتظرْنَ الوِرْدَ منه ... على ما يَرتَئي مُتَقَابِعَاتِ

وقوله [86]:

يَظَلُّ بأعلاَ ذِي العُشَيْرةِ صائماً ... عليه وُقُوفَ الفَارِسِيِّ المُتَوَّجِ

وقوله [87]:

فأوردهنَّ تَقْرِيباً وشَدّاً ... شَرَائِعَ لم يُكَدِّرْهَا الوَقِيرُ

فخاضَ أمامهنَّ الماءَ حتَّى ... تَبَيَّنَ أن ساحتَه قَفِيرُ

فلمَّا أن تَغَمَّرَ صَاحَ فيهَا ... ولَمَّا يَعْلُهُ الصُّبْحُ المُنِيرُ

ولو نظرنا إلى الأبيات الثلاثة الأخيرة لرأينا تأكيد الشاعر على أهمية القيادة للجماعة، فالقائد الكفء هو الساعي لراحة الآخرين وتوفير الطمأنينة، فالقائد يسبق الأتن إلى الماء ويستكشف الموقع قبل أن يأمر جماعته بالورود، أمّا حينما تسير الأمور بدون قيادة فإنّ النتيجة تتغير، يقول الشمّاخ[88]:

فلما دَنَتْ للماءِ هيماً تعجَّلَتْ ... رَبَاعِيَةٌ للهادِيَاتِ قَدُومُ

فَدلَّتْ يديْها واستغاثتْ بِبَرْدِهِ ... على ظَمَإٍ منها وفيه جُمُومُ

فأهْوَى بمفْتُوق الغِرارَيْن مُرْهَفٍ ... عليه لُؤَامُ الرِّيش فَهْوَ قَتُومُ

فأنْفَذَ حِضْنَيْها وجال أمامَهَا ... طَمِيلٌ يُفَرِّي الجَوْفَ وهْوَ سَلِيمُ

هكذا تكون نهاية الذي يتسرّع في أمره ويخرج على رأي قيادته، ويبدو أن الشمّاخ يؤمن بأهمية القيادة في مجتمعه البدوي فلا تساس الأمور إلا من لدن الحكيم العارف بها، وتتطلب الزعامة دائماً القضاء على الخصوم وإبعادهم عن مواقع المسؤولية، وهذا ما يصوّره الشمّاخ في شعره كقوله «أشَذَّ جِحَاشَها»[89]، وقوله «شرّد الأقران عنه»[90].

٨٥- الديوان، ٦٨، ٦٩.

٨٦- الديوان، ٩٤.

٨٧- الديوان، ١٥٦، ١٥٧.

٨٨- الديوان، ٣٠٢.

٨٩- الديوان، ٦٨.

٩٠- الديوان، ١٥٦.

وقوله «خلا فارتعى الوسمي»[٩١]. فالحمار يحاول أن يبقي السيادة والقيادة في يده فهو قد أشذ وشرّد الأقران بينما تبقى مسؤوليته تجاه الأُتن واضحة قوية كما يقول الشمّاخ[٩٢]:

مُحامٍ على عَوْراتِها لا يَرُوعهــا　　　　خَيَالٌ ولا رَامِي الوَحُوش المُنَاهِزُ

ولعلّ الشاعر قد أسقط ما في نفسه من حزن على تشتّت القبائل واقتتالها وبحثها الدائم عن الماء ورمز من خلال صورة الحمار الوحشي الى حاجة القبائل المتناحرة إلى القيادة الصلبة القوية الشجاعة التي تسعى إلى توحيد الكلمة والموقف وأبعاد ما من شأنه أن يزيد من انقسامها وتشتتها لكي يقودها إلى شاطىء الأمان والسلام. وقد يرمز الشاعر بوقوف الحمار وأتنه على مكان بارز وفي حرّ الشمس واشتداد القيظ ظامئة شديدة العطش لا تقدر على الحركة إلى عادة القبائل في استدرار المطر والاستسقاء حين انحباس المياه وندرتها.

٦- صورة القوس :

تعدُّ صورة القوس من أجمل الصور التي أبدعها الشمّاخ في شعره حيث «استوحى الشمّاخ في هذه القصيدة -الزائية- عاطفته فوصف قوساً صنعها قوّاس ثم باعها، فترقرقت تلك العاطفة بجداول الحب والحنان وترنمت بأصوات الزهو والاعتزاز... شمخ به الشمّاخ على عظماء الشعر ممن استلهموا الهياكل والجبال المقدسة»[٩٣].

ويعلّق محمد أبو موسى على كتاب الأستاذ محمود محمد شاكر «القوس العذراء» بقوله «الصورة هنا مثال واضح للأفكار التي ساقها الأستاذ حول اتقان العمل، وكان الشمّاخ ممن يتقنون صنعة الشعر ويفننون فيها ضراماً من قلوبهم، وهذا نفس من انفاسه الصابرة»[٩٤].

ولو تتبّعنا صورة صيد الحمار الوحشي لرأينا الشمّاخ يتّخذ من القوس الأداة

٩١- الديوان، ٨٩.

٩٢- الديوان، ٢٠٠.

٩٣- محمود محمد شاكر، القوس العذراء، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٣٩٢هـ دار الفكر، بيروت، ٧٣.

٩٤- محمد أبو موسى، القوس العذراء وقراءة التراث، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٨٣، ٢٦.

الوحيدة لصيده فهو يعلي من شأنها وقوة اصابتها ويكثر من وصفها[95]. وربما يعود إطناب الشمّاخ في وصفها إلى أن المجتمع الذي كان يعيش فيه الشمّاخ مجتمع بدوي لم يتجاوز مرحلة الصيد بعد، الأمر الذي يجعل القوس أهم أداة يمتلكها الإنسان، وإذا تتبعنا صورة القوس التي رسمها في قصيدته «الزائية» على امتداد أربعة وعشرين بيتاً، لوجدنا أن الشمّاخ قد استقصى كل التفاصيل لهذه القوس منذ ان كانت فرعاً بين أشجار النبع والأغصان الكثيفة إلى أن باعها ففاضت دموعه حزناً ولوعة لفراقها، فجاءت صورة القوس درة يفخر بها الشعر العربي. يقول صلاح الدين الهادي «شعر الشمّاخ في القوس -من حيث الكم ٢٤ بيتاً- يكاد لا يذكر إلى جانب ما قاله في الحمر الوحشيّة أو الناقة، ومع ذلك فهو من أروع وأبدع ما جادت به قريحته، وتفتّقت عنه شاعريته في فن الوصف، بل في شعره بعامة»[96].

ولعلّ ظروف الحياة الصعبة، التي تفجع الإنسان بأعزّ ما يملك، وتجعله يقف حزيناً محتاراً فيما يفعل هي التي أوحت بهذه الصورة للقوس، فليس كل من يخطط لشيء يناله، فكثيراً ما تتعب في عمل ما وتبذل الجهد وتأتي النتيجة مخيّبة للآمال، وقد سبق أن أكد الشمّاخ هذه الفكرة في صوره المختلفة لصيد الحمر الوحشية، يقول وهب روميّة «موقف درامي عجيب تعبث به الحياة وتفجره على نحو غريب لا الحمر تشرب ولا الصيّاد يظفر بالرزق، سهم خاطىء واحد يملأ نفس الصيّاد ندامه وحسرة، ويملأ نفوس الحمر خيبة وهلعاً فيلوذ الصيّاد بالحزن، وتلوذ الحمر بالفرار، وفي المدى الرحب تدوي قهقهة الحياة الساخرة، ترددها الأودية والشعاب والنجود، وبعد قليل تعود العجلة إلى الدوران من جديد»[97].

فهذه القوس التي يختارها القوّاس من بين أغصان الغابة الكثيفة ويصبر عليها عامين حتى تشرب ماء لحائها، ويتعهدها بالطريدة والثقاف حتى أصبحت طوع بنانه ووصلت إلى غاية الجمال والروعة، ثم يعرضها للبيع فيعطى بها أغلى الأسعار حتى إذا ما باعها بعد تردّد طويل فاضت عيناه بدموع الألم والفراق، ويظهر لنا في الأفق سؤال مشروع ما دام أنه أراد بيعها، فلماذا عانى منها كل هذا العناء؟ ولماذا

٩٥- انظر الديوان، ٧٠، ٩٢، ٩٥، ١٣٣، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ٣٠٢، ٤٤١.

٩٦- صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بين ضرار الذبياني حياته وشعره، دار المعارف بمصر، ص١٩٥.

٩٧- وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص١٤٩.

تعهدها كل هذا التعهد؟ . لعلّ الظروف القاهرة هي التي دفعته إلى بيعها، لعل واجبه تجاه الآخرين أقوى من حب ذاته، لعلّ ظروف أسرته وما تتطلبه من واجبات هو الذي ساقه سوقاً إلى بيعها رغم حبه لها وتعلقه بها وهو بهذا العمل يؤكد ما جاء في البيت الثاني من مطلع القصيدة[98]:

فكلُّ خايلٍ غيرُ هَاضِمٍ نَفْسِــــهِ لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعَــارِزُ

فالشاعر قد هضم حق نفسه في سبيل الوفاء لمن أحبّهم، وقسا على قلبه تقديراً واحتراماً لمن يحبّهم.

يقول غسّان عبد الخالق «فأي رمز يمكن أن يوفّر له شعوراً بالتعويض عن الصرم الذي لاقاه، أي رمز استثنائي يحقق من خلاله صرمه هو، عملاً بقوله إن الخليل الذي لا يكسر نفسه لخليله هو جدير بالهجر، تتلقف ذاكرته القوس، وتبدأ مخيلته ببناء صورة استثنائية لقوس أثيره تعادل في قيمتها ذلك الذي ذهب... ولكن إذا صحّ ما ألمحنا إليه من أن الشاعر حاول ابتكار رمز استثنائي كمعادل للخليل المفقود، فإنّ بيعه القوس بدوره معادل لرغبته الدفينة في التعويض، أي أنه يرد الصفعة التي تلقّاها في الواقع بصفعة على الصعيد الذهني، لأنه إذا هو باع القوس فإنما يسلو بذلك الخليل كما سلاه»[99]. وهذا التحليل الرمزي للقصيدة يربط بين عناصر القصيدة برباط واحد ينمّ عن وعي الشاعر بتتابع وترابط أجزاء القصيدة أو يفترض الناقد المحلل مثل هذا الانسجام في ذهن الشاعر.

إنّ القوس وما تحمله من معاني الحياة والموت والحزن والسعادة والفقر والغنى لها وجهان مختلفان وهي أشبه بطرفي السهام التي تنطلق منها، يأمل منها راميها الآمال الكبيرة التي تسعده وبمقدار ما تبدو هذه السعادة في هذا الجانب تبدو التعاسة في الجانب الاخر، فهي رمز من رموز القدر ووسيلة من وسائله.

وكما يسخر القدر منها أحياناً رغم كل الإعداد المتقن لعملها، تنتهي هذه القصيدة بمعنى آخر من معاني الحياة الساخرة، فرغم هذه القوس التي أعدّها القوّاس أحسن الإعداد، واشتراها آخر بأغلى الأثمان ليصطاد بها الحمر الوحشيّة، إلا أنّ هذه

٩٨- الديوان، ١٧٣.

٩٩- غسان عبد الخالق، جدليّة الوعي والتجاوز، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٢٢ لسنة ١٩٩٠، ص١٠٢-١٠٣.

الحمر بتتجاوزها وتذهب بعيداً عنها نحو عيون الماء الوافرة، فوق نشز حمامة فتشرب منها وترتوي بأمان ودعة، يقول الشمّاخ[100]:

وظلّت تَفَالَى باليَفَاعِ كأنَّهَا رِمَاحٌ نَحَاهَا وِجْهَةَ الرِّيحِ رَاكِزُ

فهي في أمان وسلام بعيدة عن أحدى وسائل الموت القاتلة التي أعدّت فاتقن إعدادها وأحكم صنعتها ومع ذلك فهي عاجزة أمام الأقدار.

ويلفت انتباهنا بقوة في شعر الشمّاخ وصوره هذا الميل الشديد إلى العلو والسمو والارتفاع حيث لا نكاد نجد قصيدة من قصائده تخلو من هذا الميل، فالحمار الوحشي يختار المكان العالي، والأرض البارزة، وقد مرّ بنا أمثلة كثيرة من شعره والوعول تختار الأماكن المرتفعة، والحصان عداء القراديد[101]، والناقة سرت من أعالي رحرحان[102]، وقد ألبست أعلى البريدين غرة[103]، والأتن عيونها إلى الشمس[104]، وقد «مرت بأعلى ذي الأرك عشية»[105]، «وهمت بورد القنتين»[106]، «العقاب نماها العز في وكر رفيع»[107]. ويصف ممدوحه عرابه بـ«ذي العلاء»[108]، وهو «يسمو إلى الخيرات»[109]. والأمثلة كثيرة في الديوان وقد يرتبط هذا المعنى في نفس الشاعر برغبته في السمو والطموح ومن هنا جاء لقبه الشمّاخ، من الشموخ والعلو.

كما يلفت انتباهنا اهتمامه بالعدد المثنى والأمثلة كثيرة منها «فمطّلعها عامين»[110]، «وبردان من خال»[111]، «نجاد قويْن»[112]، «وهمت بورد القنتين»[113]. فهذه

١٠٠- الديوان، ٢٠١.
١٠١- الديوان، ١٢١.
١٠٢- الديوان، ١٣٩.
١٠٣- الديوان، ١٤٢.
١٠٤- الديوان، ١٧٦.
١٠٥- الديوان، ١٨٠.
١٠٦- الديوان، ١٨١.
١٠٧- الديوان، ٢٢٨.
١٠٨- الديوان، ٢٥٦.
١٠٩- الديوان، ٣٣٥.
١١٠- الديوان، ١٨٥.
١١١- الديوان، ١٨٨.
١١٢- الديوان، ١٩٨.
١١٣- الديوان، ١٨١.

الأمثلة من قصيدة «الزائية». وفي القصائد الأخرى أمثلة تؤكد اهتمام الشاعر بالعدد المثنى وقد يرتبط ذلك عند الشمّاخ بنظرته للوجود والكون وما فيه من ثنائية.

الفصل الأول

الصـــــورة واشكال البلاغة

تطوّر مفهوم الأشكال البلاغيّة :

لعلّ من الأسباب القويّة التي دفعت النقّاد لتقديم بعض الشعراء وتفضيلهم، قدرة هؤلاء الشعراء الإبداعيّة على توليد الصور البلاغيّة المبتكرة، فحينما «يُقدّم امرؤ القيس بإجماع نقدي واضح فإنّ أهم مسوغات تقديمه انه أول من بكى واستبكى وقيد الأوابد وشبه النساء بالبيض... وهكذا فإنّ التميّز بالصورة المبتكرة في شكل استعارة أو تشبيه لا يخفى»[1].

فامرؤ القيس أحسن طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلامين تشبيهاً ذو الرمة»[2]، وكلاهما ترتد قدرته على الابتكار والخلق الشعري إلى شيء من دقة التشبيهات وصياغتها وأثرها في إعطاء صورة جديدة.

والتشبيه أسلوب من أساليب الحقيقة والواقع بينما الاستعارة من أساليب المجاز، والفرق بين الحقيقة والمجاز، «أن الحقيقة أن يفسر اللفظ على أصله في اللغة، والمجاز أن يزال عن موضعه ويستعمل في غير ما وضع له»[3].

فالتشبيه علاقة قائمة على الإتيان بمثيل تقوى فيه الصفة، بينما الاستعارة شكل صوري يعتمد على المشابهة أو كما عرفتها البلاغة العربية بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه. ولهذا فإنّ التشبيه أصل والاستعارة امتداد له.

«واحتفى النقّاد والبلاغيّون القدماء بالتشبيه وفضّلوه على الاستعارة وذلك لأن عناصر الواقع تظل في الصورة التشبيهية محتفظة بوضوحها وتمايزها فلا تداخل ولا تشابك بينما تقوم الاستعارة على الالتحام والتوحّد بين طرفيها حتى تمّحي الحدود

١- محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص١٧.

٢- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢، ص٤٦.

٣- محمد أبو موسى، التصوير البياني، منشورات جامعة قاريونس، ط١، ١٩٧٨، ص٢١٨.

وتتوحّد الموجودات والماهيّات»[4].

ففي الاستعارة ينتقل الإحساس بالمشابهة درجة أعلى حيث يبلغ مداه حينما يدخل المشبّه في جنس المشبّه به ويصير جزءاً منه «كأن بين أيدينا سلماً تتعاقب درجاته ويرتقي فيه الخيال درجة درجة، أو سلسلة تتواصل حلقاتها، ويمضي فيها الخيال واحدة بعد واحدة تبدأ مع بداية الحس بالمشابهة بين شيئين مختلفين وتنتهي عند توهّج الإحساس بصيرورتهما شيئاً واحداً»[5].

وكل هذا يعطي للاستعارة مجالاً للدقة والتعقيد أكثر منه في التشبيه»[6]، «وتطمس الأشياء طمساً وتستبدل بها أشباهها»[7].

ولهذا أكثر الشعراء الجاهليّون من صور التشبيه المختلفة وبرعوا فيها، بينما قلّت عندهم أشكال الاستعارة، لأنّ الاستعارة «تتطلب عقليّة أكثر نضجاً وأبعد حضارة من تلك العقليّة الجاهلية التي كانت أقرب إلى الفطرة والبداوة»[8]. ويستشهد الرباعي برأي جاكوبسون في التفريق بين الفكر الكنائي والفكر الاستعاري حيث يقول الرباعي «لقد جعل جاكوبسون الفرق بينهما قائماً على أن الاستعاري يؤسس علاقات من جوهر التشابه بين عناصر متشعبة من التجربة وموضوعات طبيعية متنوعة ثم يبرز ذلك في نماذج من الانسجام قويّة وباقية على الأيام، أمّا الفكر الكنائي فيعتمد على التجاور في العلاقات أكثر من اعتماده على التشابه، وهو لا يستمد وجوده من خلال النماذج البنائية ولكن من خلال الترابطات التي تلاحظ أو تدرك حسياً في زمان أو مكان ما...»[9].

والذي يقرأ موقف الناقد العربي القديم من الاستعارة لا بدّ أن يلاحظ «أهماله لفاعليتها وشكه في اعتبارها جزءاً من الدلالة الخاصة بالعمل الفني، وليس من

٤- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص١٢.

٥- محمد أبو موسى، التصوير البياني، ص٢٠٩.

٦- عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٧٦.

٧- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف بمصر سنة ١٩٥١، ص٢٩٥.

٨- صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره، دار المعارف بمصر، ص٢٧٥.

٩- عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤، ص٦٧.

اليسير أن يظفر بتوضيح نشاطها الجمالي أو يتبين علاقتها بفاعلية السياق»[10].

ولعلّ السبب في هذه النظرة إلى الاستعارة يرجع إلى العناية الفائقة بالتشبيه وإلى موقف النقاد الذي يتلخص في إنكار كل ما يجافي تقاليد الشعر العربي الموروثة وعدم تقبل تجديد الصياغة وتحوير المعنى القديم وتغيير طريقة العبارة عنه، ولهذا فقد أهملت فاعلية الاستعارة.

ويقارن صلاح فضل بين رؤية البلاغة القديمة للاستعارة وبين رؤية البلاغة الجديدة، فيقول «وبينما كانت البلاغة القديمة ترى كل استعارة تشبيهاً ضمنياً فإنّ البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة»[11].

ولقد حاولت الدراسات البلاغية والأسلوبية الجديدة أن لا تضع الحواجز السلّمية بين الأنواع والأشكال البلاغية «وجعلوا الأساس في استخدامها قائماً على الحدس الداخلي ورأوا من الخطأ المنهجي الفادح أن نقيم الحواجز العازلة بين هاتين الطريقتين، سواء بقيت خفية أم عبّر عنها بطريقة بيّنة، إذ هي تنبع دائماً من الحدس الداخلي ذاته فالتماثل ذاته يعبّر عنه غالباً في النص الواحد بالتشبيه تارة وبالاستعارة طوراً...»[12].

الصورة وأشكال البلاغة :

يقول سي. دي. لويس «إنّ الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متفق للحقيقة الخارجية، إنّ كل صورة شعرية لذلك هي إلى حدٍ ما مجازية»[13].

فالصورة غالباً ما تكون بلاغية أو تستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير

١٠- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص٢٨٥.

١١- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٦١.

١٢- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٩٧.

١٣- سي. دي. لويس، الصورة الشعرية، ص٢١.

الحسّي «وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري...»[١٤]. والاستعمال الاستعاري يشمل التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والرمز.

وتعتمد الصورة الاستعارية غالباً على التشخيص أو التجسيم كما يرى ذلك الجرجاني حيث يقول «... كذلك حكم الشعر فيما يضعه من الصور، ويشلكه من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد»[١٥].

ومن هنا فإن الأشكال البلاغية لها الدور الكبير في عملية تقريب المعاني وتوضيحها وتجسيد الأفكار بصور محسوسة.

وصنفت الصور البلاغية وَفْقاً لأشكالها ودرجاتها من البساطة والتعقيد والوضوح والخفاء أصنافاً مختلفة واتخذت الصورة اسم الشكل البلاغي الذي تحمله، وتتدرج الأشكال البلاغية في درجة النضج حسب ارتقائها في السلّم البلاغي فبعضها بسيط واضح وبعضها الآخر معقّد خفي وأول الأشكال البلاغية التي يراها الرباعي بسيطة وساذجة هي الصورة الإشارية التي تتكون من ثلاثة أنواع هي الوصف والكناية والمجاز المرسل. ثم الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية وأخيراً الرمز[١٦].

وكما تتعدد عند الرباعي أنماط الصورة الحسيّة تتعدد أنماط الصورة البلاغية وتكثر تفريعاتها عند بعض الباحثين[١٧]، الأمر الذي يخشى منه أن تصبح هذه الأنماط أشكالاً وقوالب ثابتة تتحجّر مع الزمن كما تحجّرت التفريعات والتقسيمات البلاغية التي جاءت الصورة لتستوعبها من خلال رؤية جديدة وأبعاد دلالية ورمزية جديدة، يقول مرشد الزبيدي «إنّ هذا الميل إلى التقسيم والتفريع فيما نرى يسهم في تأطير الصورة الشعرية ويجعلها أسيرة لقوالب تقترب من قوالب البلاغة التقليدية التي

١٤- مصطفى ناصف، مقدمة «الصورة الأدبية»، ص٥.

١٥- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣١٧.

١٦- انظر، عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٦١-١٧٤.

١٧- انظر، ياسين عساف، الصورة الشعرية، ص٢٨-٣٢. وكذلك عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، وكذلك الدكتور صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة. ونعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث.

شعر النقاد المعاصرون أنها تجمّدت ضمن التعريفات المحدودة...»[18]. وتقول بشرى موسى صالح « إنّ أية محاولة نقدية تدرس أنماط الصورة بهذا القصد التجزيئي التقنيني القائم على إحصاء عدد الصور الحسيّة أو البلاغيّة وإعداد الجداول التي تظهر درجة ميل الشاعر إلى نوع معين على نحو منفصل لا يدرس الأجزاء ضمن الكل لا يكتب لها النجاح، فإن الشاعر المبدع يستطيع أن يفلت من قبضة التحديد، وأن يخرق منظومة المقاييس المحكمة وأن يتمرد على القواعد المنطقية الثابتة»[19]. ويقول باحث أخر «أوقع مبدأ تسمية الصور وتقسيمها بعض الدارسين في مآزق يصعب تسويغها أو قبولها، فالاضطرار إلى تسمية الصور دفع الدارس إلى وضع سمات تخص كل صورة سمّاها...»[20].

ورغم كل هذه الاعتراضات فإنّ أحداً لا ينكر أن الصور البلاغية تتدرج من البساطة والوضوح إلى التعقيد والغموض وهي بالتالي على درجات مختلفة في دلالتها الأدبية وأشكالها الجمالية وما تضفيه من متعة فنية ورؤى واضاءات جديدة على النص الشعري، ومن هنا فلا بدّ من معرفة مراتبها ودرجاتها المختلفة ومدى شموليتها وامتداد اشعاعاتها، وارتباطها بالسياق العام والصورة الكلية في القصيدة. وتعتبر هذه الصور المفردة ناجحة وجديدة بمقدار ما تضيفه للنص من دلالات وأفاق، فلم تعد دراسة الأشكال البلاغية والصور التي تنتجها غاية في حد ذاتها بل هي جزء من بناء متكامل متجانس وفيه اتساق وتسمو هذه الصور بمقدار ما تقدم للنص من إضاءات واستشرافات، وعليه فإنني سأتناول في دراستي للصورة وأشكال البلاغة في شعر الشمّاخ مدى جماليّة هذه الصور البلاغية وفنيتها وانسجامها وتوافقها مع السياق العام للقصيدة، وما أضافته من دلالات ورؤى جديدة تخدم الصورة الكلية، وهل كان الشمّاخ موفقاً في اختيار صوره وتراكيبه البلاغية؟.

١٨- مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٤، ص٤٨.

١٩- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص١٢.

٢٠- عبدالله عساف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٨٨، ص٢١.

الصورة وأشكال البلاغة في شعر الشمّاخ :

الصورة الاشارية :

وهي أبسط أنواع الصور البلاغية التي تصوّر المعنى المراد بطريقة موحية وترتفع به عن الأسلوب المباشر، فالشمّاخ حينما يقول[٢١]:

وكانتْ على العِلاّتِ لو أنَّ مُدْنَفاً تداوَى بِريّاها شفاهُ نُشُورُهَــــا

إنّها صورة لفتاة منعّمة طيبة الرائحة، تستخدم من الطيب ما يدوم أثره ويزداد جدة مع الأيام، ورغم ما يشغلها من أمور عن التطيّب إلا أنّ شذى رائحتها وعطرها باقٍ يشفي العليل نشورها. والصورة هنا جاءت متناغمة ومنسجمة مع الصور التشبيهية الأخرى التي رسمها الشاعر لصاحبته وتضيء بقوة ذلك الجانب الذي يؤكده في أبيات أخرى وهي أن لجمالها وعطرها وشكلها تأثيراً على الآخرين دون أن تتعمد هي ذلك التأثير، أنظر إلى قوله[٢٢]:

كأنَّ حَصَاناً فَضَّها القَيْنُ غُــدْوَةً لَدَى حيثُ يُلْقَى بالفِنَاءِ حَصِيرُهَا

كأنَّ عيونَ الناظرين يَشُوقُهــــا بِها عَسَلٌ طابتْ يَدا مَنْ يَشُورُهَــا

فتتظافر أشكال الصور البلاغية لبناء صورة للمرأة الجميلة التي جاءت عناصر جمالها طبيعية لا تكلف فيها ولا تصنّع.

وتتناثر بعض الصور الاشارية في شعر الشمّاخ على مساحة شعره لتكمل مع الصور التشبيهية والاستعارية أشكال الصورة الفنية في شعره. ومن أمثلة هذه الصور الإشارية التي ترسم الصورة بطريقة فيها قدر من الإيحاء الذي يمنع الحرفية المباشرة قول الشمّاخ في وصف الصحراء[٢٣]:

وخَرْقٍ قد جعلتُ به وِسَـــادِي يَدَيْ وجْناءَ مُجْفَرَةِ الضُلُــوعِ

فهذه الصورة تبيّن مدى اتساع هذه الفلاة الواسعة البعيدة الأطراف، التي اضطر فيها الشاعر إلى الخلود إلى الراحة والنوم واستخدم يدي الناقة كوسادة له، فرغم أن هذه الناقة القوية «مجفرة الضلوع» إلاّ أنه لم يستطع أن يقطع هذه الصحراء في فترة

٢١- الديوان، ١٦٤.

٢٢- الديوان، ١٦٣. يشبهها بالدرة التي يفضي القين عنها صدفها فتبدو جميلة للناظرين، وكان عيونهم وهي تتذوق جمالها تتذوق عسلاً طيباً صافياً.

٢٣- الديوان، ٢٢٥. مجفرة الضلوع: متباعدة الاضلاع من عظم جنبيها.

قصيرة مما دعاه إلى النوم، وهو نوم فيه من الخشونة ما يتناسب وهذه الصحراء فليس له سوى ناقته أنيس أو رفيق وليس له من راحة أو مساعد على هذه الظروف الصعبة إلاّ ناقته، وفي ذلك تأكيد على معنى سبق في القصيدة، حيث يقول الشمّاخ[٢٤]:

أعائش هل يُقرِّب بين وصْلِـــي ووصْلِك مِرْجَمٌ خَاظِي البَضِيـــعِ

فكلما اشتدت المصاعب وتباعدت عوامل الوصال واللقاء لم يجد سوى ناقته التي يجتاز بها الصعاب، فهي نعم الرفيق له على صعوبات الحياة المختلفة.

ومن الصور الإشارية التي تكررت في شعر الشمّاخ، «الكناية»، وهي «عبارة صورية عرضية ومباشرة تشير إلى معنى غير معناها الأصلي»[٢٥]. ولقد وردت في شعر الشمّاخ صور كثيرة من الكناية، غالبيتها تشير إلى الوقت بالإضافة إلى المعاني الأخرى، من مثل قوله «حتى تطالعت نجوم الثريا واستقلت عبورها»[٢٦]، «إذا ما حرابي الظهيرة لم تقل»[٢٧]، «وعين الفلاة لم تبعث رياضها»[٢٨]، «فلما فنى الأسمال»[٢٩]، «إذا خب آل الأمعز المتوهج»[٣٠]، أما الكنايات الأخرى فمثل «عديد الحصى»[٣١]، «ثاني الجيد»[٣٢]، «فتى يملأ الشيزى»[٣٣]، «للفريص هزاهز»[٣٤]، وغيرها كثير.

والشمّاخ في استخدامه للكناية يجعل الصورة الإشارية جزءاً مكمّلاً للصورة الكاملة، انظر إلى قوله[٣٥]:

فلهْفَ أمّه لمّا تولّـــــــــتْ وعَضٌ على أناملَ خائِبَـــاتِ

جاءت الكناية في قوله «وعض على أنامل خائبات» لترسم حالة الصيّاد الفقير الحال صاحب العيال الذي يخرج ليبحث لأطفاله عن طعام فوافق مجموعة من الحمر

٢٤-الديوان، ٢٢٥. خاظي البضيع: مكتنز اللحم.
٢٥- الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٦٢.
٢٦- انظر الديوان، ١٦٧.
٢٧- الديوان، ٢١٢.
٢٨- الديوان، ٢١٣.
٢٩- الديوان، ١٦٧. الأسمال: جمع سملة وهو الماء القليل يبقى في أسفل الإناء وغيره.
٣٠- الديوان، ٨٤.
٣١- الديوان، ١٢٩.
٣٢- الديوان، ١١٥.
٣٣- الديوان، ٨١.
٣٤- الديوان، ١٩٥.
٣٥- الديوان، ٧١.

الوحشيّة على مورد الماء فسدد لهنّ سهماً من سهامه ولكنه مرّ من بينهن دون أن يصيب منهن مقتلاً ففرت الحمر الوحشية مبتعدة:

وهن يُثِرْنَ بالمَعْزَاءِ نَقْعَــــاً   ترى منه لهنّ سُرَادقـــاتِ [٣٦]

ولنتصور حالة الصيّاد هذه واليأس والندم يأكله وقد ابتعد أمل الحصول على طعام لأولاده وبدا شبح الجوع يحيط به وأطفاله، إنّها صورة للندم وهو يعض على أصابع يديه التي ساهمت في تفويت فرصة اللقاء بالطعام. لقد صوّر بكلمات قليلة حالة اليأس والندم التي يعيشها الصيّاد، فاستخدم الكناية ليصوّر ندم الصياد وخيبة أمله. كما يصف الشمّاخ صيّاداً آخر «أخو الخضر» الذي اشتهر ببراعته في الصيد، فيقول[٣٧]:

وَحَلأَهَا عن ذِي الأَرَاكَةِ عَامِـــرٌ   أَخُو الخُضْرِ يَرْمِي حيثُ تُكْوَى النَّوَاحِزُ

ولو تتبعنا الصورة التي رسمها الشمّاخ لوصف القوس في هذه القصيدة لرأينا أن الشاعر يرسم إطار صورته الكبرى للقوس ويمهّد لها بتصوير أحد الرماة الذي اشتهر بقدرته الفائقة على الصيد فهو يحدد مكان رميته ويختار مقاتل الحمر الوحشية بمهارة عالية، إنه يرمي عنق هذه الحمر ومكان الذبح منها وكأنه يمارس الذبح لا الصيد، وهو يرميها في المكان الذي تكوى أعناقها منه لتبرأ من مرضها، فيقول «حيث تكوى النواحز» كناية عن إصابتها في مقتلها، وبالتالي إذا ما تهيأت لهذا الصياد الماهر مثل هذه القوس التي يصفها الشمّاخ في أبياته اللاحقة، فإن الموت محقق لهذه الحمر الوحشية، وهكذا فإن الصورة الإشارية هنا قد ساهمت في رفد الصورة الكبرى وأضاءت جوانبها بوضوح وإشراق، ويستكمل هذه الصورة الاشارية بصورة أخرى تشبيهية لتحيط بجوانب قوة هذا الصيّاد ومهارته حينما يقول في البيت التالي في وصفه لهذا الصيّاد[٣٨]:

قَلِيلُ التِّلاَدِ غَيْرَ قَوْسٍ وأَسْهُـــمٍ   كأنَّ الذي يَرْمِي من الوحشِ تَــارِزُ

فهو يختار من هذه الحمر مواضع مقتلها وكأنها واقفة لا تتحرك مع إنّها في الحقيقة

٣٦- الديوان، ٧١.

٣٧- الديوان، ١٨٢.

٣٨- الديوان، ١٨٣. التارز: اليابس.

في حالة حركة دائمة، وهكذا نلاحظ كيف تتعانق صور الشاعر وتتكامل لتعطينا في النهاية صورة رائعة لمنظر الصيد والصيّادين.

يقول الشمّاخ في وصف حالة بني سليم حينما جاءوا يعاتبونه على إساءته لابنتهم وسوء تصرفه معها[39]:

وجاءَت سُلَيْمٌ قَضُّها بِقَضِيضِهَــا   تُمَسِّحُ حولي بالبَقِيعِ سِبَالَهَــا

فالكناية في قوله «تُمَسِّحُ حولي بالبَقِيعِ سِبَالَهَا» فيها إشارة واضحة إلى حالة الغضب الممزوج بالاستعداد والتأهب للرد على الخصم بكلام فيه تهديد وتوعد. إنها تضفي على الصورة حركة مشحونة بالانفعال المبطّن، وهي تعطي دلالة موحية إشارية على الصورة العامة التي رسمها الشمّاخ لهذه العداوة بينه وبين خصومه. وهكذا نلاحظ أنّ صور الشمّاخ المفردة هي جزء من البناء الفني للقصيدة وعامل أساسي في رسم الصورة الكاملة.

أمّا النوع الثالث من أنواع الصورة الإشارية فهو المجاز المرسل الذي تأتي معه قرينة مانعة من ايراد المعنى الحقيقي سواءً أكانت هذه القرينة ملفوظة أو ملحوظة تميّز اللفظ الحقيقي من اللفظ المجازي. كقول الشمّاخ[40]:

خَلاَ فارْتَعَى الوَسْمِيَّ حتى كأنَّمــا   يَرَى بِسَفَا البُهْمَى أخِلَّةَ مُلْهِــجِ

فقوله «فارتعى الوسْمِيَّ» مجاز مرسل، فمطر الوسمي مسبب للربيع الذي يرعاه الحمار الوحشي، ولعلّ انزياح اللفظ عن معناه المعجمي هو التحوير في اللغة والقصد منه الارتفاع عن الأسلوب المباشر، فالمجاز هو منطلق الخيال الذي يغاير منطلق الحقيقة، ففي الكلمة المجازية مدلولات ذوات أبعاد جديدة تجسّد بصور تخييلية، وإن كانت هذه الصورة محدودة الانتشار.

والعلاقات التي تتحكم بالمجاز «علاقات عقلية أحياناً وميتافيزيقية أحياناً أخرى، أو بمعنى أوضح علاقات خارجية مقرّرة لا تأخذ حياتها من السياق غالباً»[41]، وهي لهذا السبب أقل قدرة من التشبيه والاستعارة في تقديم الصور الحيّة المتفاعلة،

٣٩- الديوان، ٢٩٠.

٤٠- الديوان، ٨٩.

٤١- انظر: عبدالقادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، ص٥٢.

ومن المجاز قول الشمّاخ[42]:

رعيْنَ النَّدَى حتى إذا وَقَدَ الحَصَى ولم يبق من نَوْءِ السِّماك بُـرُوقُ

وهي صورة إشارية لا تختلف عن الصورة السابقة، ففي قوله «رعين الندى» مجاز مرسل لعلاقة المسببية؛ الندى هو سبب في نمو هذه النباتات التي رعتها البقر الوحشية، وفي الندى إشارة إلى رطوبة المنطقة التي تعيش فيها هذه البقر، والرطوبة تأتي من كثرة وجود المياه، وبالتالي فإنّ تلك البقر الوحشية تعيش في منطقة خصبة تنعكس إيجاباً على صحتها وسلامة حياتها، مما يضفي على صورتها الراحة والطمأنينة. حيث يصفها الشمّاخ في بيت سابق «إلى بقر فيهن للعين منظر»، ومن هنا فإنّ الصورة الإشارية أضاءت جانباً من هذا المنظر الجميل. ويبدو أن هذه الصورة المجازية قد تكرّرت في شعر الشمّاخ كما في قوله[43]:

تَرَبَّعَ من حَوْضٍ قَنَاناً وَثَادِقـاً نِتَاجَ الثُّرَيَّا حَمْلُهَا غيرُ مُخْـدَجِ

فهذا الحمار الوحشي قد رعى «نتاج الثريا» وما ينبته مطرها وقت الربيع من نبات، وقوله أيضاً «تربّع ميْثَ النّيرِ حتى تَطَالعتْ.....»[44]. فهذه المجازات وغيرها في شعر الشمّاخ هي دلالات وايحاءات لمعاني أخرى غير المعنى المباشر الذي يبدو من خلال المعنى المعجمي للكلمات. ويقول الشمّاخ[45]:

على خيْرةٍ كانت أمْ العِرْسُ جامِـحٌ وكيف وقد سُقنا إلى الحَيِّ مَالها

فقوله «وقد سقنا إلى الحي مالها» مجاز مرسل لأن المقصود أنه قدّم مهرها إلى أهلها والمراد بالحي قومها، وقبول أهلها هذا المال دليل على موافقتهم له بزواجها ولهذا فهو يتعجّب من نشوزها من بيته بدون سبب مبرّر.

الصور التشبيهية :

من الأشكال البلاغية التي لها القدرة على إبراز الصورة وإخراجها في إطار جميل: التشبيه، وتُعَدُّ الصورة التشبيهية مرحلة أكثر تطوراً وأرقى من الصورة

٤٢- الديوان، ٢٤٥.
٤٣- الديوان، ٨٧.
٤٤- الديوان، ١٦٧.
٤٥- الديوان، ٢٨٧.

الإشارية، مرحلة لا تكتفي بإنابة شيء عن شيء لعلاقة فعلية، بينهما فقط بل انتقلت «إلى عقد مقارنات بين أشياء لا تجمعهما، بالضرورة، تلك العلاقة، وإنّما يجمعهما فقط، تماثل في الشعور»[٤٦].

ويكثر الشمّاخ من استخدام الصور التشبيهية في شعره بحيث بلغ عدد استعمالاته لأشكالها المختلفة ما يقارب (١٧٨) صورة تشبيهية. بينما كان استخدامه للأشكال البلاغية الأخرى أقل بكثير، والتشبيه «هو أنسب الوسائل التصويرية ملاءمة لعقليته البدوية»[٤٧]. وغالباً ما يستخدم الشمّاخ أداة التشبيه في صوره فقد استخدم كأن (٧٥) مرّة، واستخدم كاف التشبيه (٦٣) مرّة. و هناك مجال للتشابه بين تشبيه «الكاف» وتشبيه «كأن» حيث اقتضت طبيعتهما اللغوية أن يدخلا على الاسم فتكون لهما الصدارة في الصورة، لكن الطبيعة اللغوية أيضاً تعطي «كأن» طابعاً توكيدياً أكثر من «الكاف» »[٤٨].

وهذه الأداة -كأن- ترتبط بدلالة عميقة وبقوة غير عادية لا تجدها مع الكاف، فقولك «كأن زيداً الأسد» أبلغ من قولك «زيد كالأسد» لأنك تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه لا يتميز عن الأسد ولا يقصر عنه[٤٩].

والتشبيه دون أداة أقرب درجة إلى الاستعارة من التشبيه الآخر، بينما تبقى الأداة كأن على الحدود متلاصقة، وأقرب إلى التلاصق من الكاف...[٥٠].

ويرى تودورف أن التشبيه من الأشكال البلاغية التي لا تتضمن شذوذاً لغوياً وكذلك الحال في الجناس والطباق، بينما الاستعارة والكناية والمجاز المرسل تتضمن شذوذاً لغويا....[٥١].

والتشبيه عند الشمّاخ يأتي بصور شتّى، منه التشبيه البليغ الذي تحذف منه

٤٦- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٦٤.
٤٧- صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره، ص٢٧٣.
٤٨- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٦٩.
٤٩- انظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص١٩٩.
٥٠- انظر، عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٦٥.
٥١- انظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٦٦.

أداة التشبيه ووجه الشبه، مثل قوله[٥٢]:

ومثلُ سَرَاةِ قومِك لم يُجَـــارَوْا إلى رُبُعِ الرِّهَانِ ولا الثَّمِيـــنِ
رِمَاحُ رُدَيْنَةٍ وبِحَارُ لُـــــجٍّ غَوَارِبها تَقَاذَفُ بالسَّفِيـــنِ

فقوم الممدوح يتّصفون بالشجاعة والكرم، ولذلك كان اختيار الرماح الردينية رمزاً من رموز الإرادة الماضية، كما اختار صورة البحر ذي اللجة "عميقة لكرمهم وعطائهم الذي لا يقف عند حدود، وفي حذف الأداة ووجه الشبه يتحرك خيال المتلقي وفكره لينفتحا على صورة متشكلة من كل أبواب التخيّل، فللمتخيل أن يتصوّر صورة المشابهة بين شجاعة هؤلاء القوم وبين الرماح التي تمتلك من عناصر القوة والبأس ومن أسباب النصر والبطولة ما يدفع بالمتلقي إلى تخيّل الناس في قوة الرماح وقدرتها على انتزاع الظفر والانتصار.

ويتكرّر في صور الشمّاخ التشبيهية تشبيه ناقته بقوة الجمل وقدرته على تحمّل الشدائد وقطع الفيافي فيصفها بأوصاف الجمل ، كقوله[٥٣]:

جُمَالِيَّةٌ لو يُجْعَلُ السَّيْفُ غَرْضَهَــا على حَدِّهِ - لاستَكْبَرتْ أنْ تَضَوَّرَا

فهذه الناقة التي تشبه الجمل في قدرته على التحمّل والصبر على الأذى، يصوّرها بأنها لا تضعف ولا تتضوّر من الألم بل تتحمل حدّ السيف وما يلحقه من ضرر لها إذا ما استبدله بحزامها، وكما نرى فإنّ الشمّاخ يشكل صورته الفنية بأكثر من فن واحد من البلاغة، ففي قوله «لاستكبرت أن تضوراً»، يشخّص الشمّاخ من الناقة إنساناً لا يرضى بالألم فيكبر فوق جراحه ويتحملها بصبر وإرادة قوية، ولو تتبعنا مثل الدبورة التي صوّرها الشمّاخ لما تتحمله ناقته لوجدناها تنسجم مع عناصر الصورة الكبيرة التي جاءت في قصيدته، فالشاعر قد بدأ قصيدته برحيل صاحبته وما تركته من آثار عفا عليها الزمن فنكأت هذه الأطلال أحزانه وآلامه كما آلمته ذكريات الشباب بعد أن أصبح شيخاً كبيراً، كما أحزنه رحيل الأصدقاء المخلصين الذين مضوا ولم تبق منهم سوى الذكريات، فلما تكالبت عليه هذه الهموم والذكريات المحزنة قرر أن يخرج منها على ناقته التي ترافقه رحلة الخروج من الآلام والمصاعب فكان جديراً بمثل هذه

٥٢- الديوان، ٣٢٠.
٥٣- الديوان، ١٣٤.

الناقة القويّة.

ومن الصور التشبيهية عند الشمّاخ صورة التشبيه التمثيلي، كقوله[54]:

إذَا أنْبَضَ الرّامون عنها تَرَنَّمتْ ... تَرَنُّمَ ثَكْلى أوْجَعْتها الجَنائِزُ

يصوّر الشمّاخ قوسه حينما يخرج منها السهم فتسمع لوترها صوتاً حزيناً يشبه صوت امرأة ثكلى أثقلتها الأحزان بكثرة ما فقدت. فكلاهما قد فقدت غالياً فحزنت عليه، وقريب من معنى هذا البيت ما قاله الشنفرى في لاميته[55]:

إذا زلّ عنها السهم حنّت كأنّهَا ... مُرَزّأة ثكلى تحن وتُعْوِل

ولكن الشمّاخ ماثل بين حالتين متشابهتين في الفقد، وهو منسجم في صورته هذه مع سياق القصيدة ومضمون الصورة الكلية للقصيدة التي تتعلق بالوفاء، وما الحنين لفقد غالٍ والحزن عليه إلا شكلاً من أشكال الوفاء. والمتتبع لقصيدته الزائيّة وخاصة مطلع القصيدة سيجد أن الشاعر بعد ما رحلت عنه سليمى أكدّ على ضرورة الوفاء لذكراها حيث يقول[56]:

عفَا بطْنُ قَوٍّ من سُلَيْمَى فعَالِزُ ... فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النّواشِزُ

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِهِ ... لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعَارِزُ

أي كل خليل لا يظلم نفسه ويحملها فوق طاقتها من أجل خليله فهو صارم وقاطع لوصله وهو بالتالي غير وفيٍ له، وهكذا فصفة الوفاء في القوس ضرورة تنسجم مع السياق العام في القصيدة.

ومن الصور التشبيهية الجيدة قول الشمّاخ يصوّر عقاباً يطارد الثعالب فتجدّ في الهرب منه[57]:

تَلوذُ ثَعالِبُ الشَّرَفَينَ منها ... كما لاَذَ الغريم من التَّبِيعِ

إنّها صورة من حياته الاجتماعية ومن بيئته الفقيرة، فهذه الثعالب التي تحاول الاختفاء والهرب من العقاب، تشبه حالة الإنسان المثقل بأعباء الدين وليس لديه مال يدفعه لصاحب الدين، وهو بالتالي يهرب منه ويختفي عن أنظاره، وهذه الصورة

٥٤- الديوان، ١٩١.

٥٥- لامية العرب، الشنفرى، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٥، ص٧١.

٥٦- الديوان، ١٧٣.

٥٧- الديوان، ٢٢٧.

التشبيهية جاءت مكمّلة للصورة التي رسمها الشاعر في بداية قصيدته للمحافظة على المال وتنميته خوفاً من الفقر وذل السؤال لدى الناس، وكأنه في هذه الصورة التشبيهية يصوّر معاناة المحتاج المدين الذي لا يقدر على سداد ديونه، فقد بدأت القصيدة بمعاتبة زوجته له على اهتمامه الزائد وعنايته المستمرة لأمواله، حتى تغيّرت أحواله وساءت صحته، ويعلّل لها سبب هذا العناء في قوله[58]:

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فَيُغْنِي مَفَاقِرَهُ أعَفُّ من القُنُوعِ

يَسُدُّ به نَوَائِبَ تَعْتَرِيهِ من الأيَّامِ كالنَّهَلِ الشُّرُوعِ

فهذا الخوف والفزع من الأيام التي تشبه النهل الشروع، وخوفه من مطاردة الدائن له أملت عليه مثل هذه الصورة التشبيهية التي ذكرها.

ومن صوره التشبيهية ، قوله[59]:

كأنَّ هَزِيزَ الرِّيحِ بين فُرُوجِهِ عَوَازِفُ جِنٌّ زُرْنَ جِنّاً بِجَيْهَمَا

فهي صورة لصوت الريح المترددة في جنبات الصحراء الموحشة ولكي يضفي عليها جواً مليئاً بالرعب والخوف والفزع وينقل الينا إحساسه وهو في مثل هذه الصحراء، اختار من التشبيهات العديدة والمختلفة، ما يملأ نفس المتلقي بصور الفزع المرعبة لأصوات الجن المختلفة التي تبعث الرعب والخوف في هذه الصحراء الخالية من الناس.

والشاعر ينقل أحاسيسه المفعمة بالخوف والحذر حينما يقطع مثل هذه الصحراء كقوله في وصف الطريق التي يسلكها[60]:

على طريقٍ كظهْرِ الأيْمِ مُطَّرِدٍ يهْوِي إلى قُنَّةٍ في مَنْهَلٍ عَالِي

لو أراد الشمّاخ وصف الطريق بضيقها وطولها والتوائها لشبهها بالحبل ولكن هذه الطريق موحشة مخيفة ولذلك اختار ما يشابه هذا الأمر فشبهها بظهر الأفعى، وفي هذا المعنى ما فيه من القلق والحذر والخوف، فليس أميناً من يتلمّس ظهر الأفعى إذْ سُرعان ما تلتف حوله وتلدغه، وكذلك الحال في هذه الطريق فهي طريق غير آمنه

٥٨- الديوان، ٢٢١، ٢٢٢.

٥٩- الديوان، ٤٦١.

٦٠- الديوان، ٤٦٠.

المسالك. ومن الصور التشبيهية بالأداة «كأن» التي اعتمد فيها على التراسل بين الحواس قوله[61]:

كأنّ عيونَ الناظرين يَشُوقُهــا   بها عَسَلٌ طابتْ يَدَا مَنْ يَشُورُهَـا

فجمال هذه المرأة يشعرك بلون من اللذة فحينما تنظر العيون إليها تتمتع بمذاق جمالها الحلو الذي يشبه العسل في حلاوته، وكلنا يعرف أن أداة الذوق هي اللسان ولكنه بادل بين الحواس وأعطى هذه الصفة إلى العيون، إنّ روعة جمالها وأثره في النفوس قد جسّده الشاعر في شيء ملموس يمكن تذوقه وهو العسل.

وكما أكّدنا في كثير من صوره التشبيهية على انسجامها مع مضمون القصيدة والصورة العامة نلحظ ذلك واضحاً في صورة الحمار الوحشي وحالته وهو يطارد الحمر الوحشية، فيرى في صوته ما يشبه غناء شارب الخمر مرّة وما يشبه غناء الحادي مرّة أخرى، ولو تتبّعنا الصور الأخرى في شعره لرأينا أن تشبيهاته في كل مرّة تأتي منسجمة مع بقية الصور، حيث يقول[62]:

كأنّ سَحِيلَه في كلّ فَــجٍّ   تَغَرُّدُ شَاربٍ ناءٍ فَجـوُعِ

وقوله[63]:

له زَجلٌ تقولُ: أصوتُ حــادٍ   إذا طَلَبَ الوَسِيقَةَ أو زَمِيـرُ

فالحمار في الصورة الأولى يطارد أتناً وحشية تمنعن عليه بل ويرمحنه بأرجلهن ليبتعد عنهن، حيث يقول[64]:

إذا ما استَافَهُنّ ضربْنَ منــه   مكانَ الرُّمح من أنْفِ القَـدُوعِ

فالحمار يطارد الأتن ولا يستطيع أن ينال ما يريد، ففي أعماقه شهوة جامحة إليهن، ومنهن صدود وامتناع وأذى يلحقه، فتنعكس هذه الحالة على صوته الذي يشبه صوت رجل يعيش بعيداً عن أحبّائه، يشرب الخمرة لعلّها تنسيه حنينه لأهله، فإذا ما غنّى فإنّ غناءه مزيج من الشوق والرغبة والحنين المختلط بلذة الخمرة، وفيه محاولة للتغلب على واقعه، بينما في الصورة الثانية يقود الحمار قطيع الحمر الوحشية إلى

٦١- الديوان، ١٦٣.
٦٢- الديوان، ٢٢٨.
٦٣- الديوان، ١٥٥.
٦٤- الديوان، ٢٢٩.

مشرب الماء الذي لم يكدره الوقير وخاض أمامهن الماء ليتأكد من خلوه من الصائدين، فهو إذن في حالة نفسية أقرب ما تكون إلى السعادة والطرب، ولذا جاء صوته مختلفاً عن صوته في الصورة السابقة، إذ يقول الشمّاخ[٦٥]:

دَعَاهُ مَشْرَبٌ من ذي أبَـــانٍ ... جِسَاءٌ بالأبَاطِحِ أو غَديـــرُ

فظلَّ بهنَّ يَحْدُوهُنَّ قَصْـــداً ... كما يحدُو قَلائِصَهُ الأجيــرُ

مُدِلٌّ شَرَّدَ الأقْرَانَ عنْـــه ... عِرَاكٌ ما تَعَارَكَهُ الحَميــرُ

فخاضَ أمامهنَّ الماءَ حتّـــى ... تَبَيَّنَ أن ساحتَه قَفيــرُ

ولهذا كان صوته فيه شيء من الطرب والسعادة أشبه ما يكون بصوت الحادي الذي يسوق الإبل بطمأنينة وراحة.

والشمّاخ يعيش قصة حب متعثرة لا يلقى فيها الودّ ممن أحبّ حتى أصبح اليأس من لقاء الأحبّة هاجساً قوياً يراه في كل شيء، وهو حينما يصوّر حالة اليأس التي يعيشها لا يرى لها مثيلاً في صعوبة الوصول إليها أو النيل منها، إلاّ في حالة هذه الوعول التي تسكن الجبال وتعتصم في أعاليها فلا يستطيع أن يصل إليها أحد، ولا أدري هل اسم صاحبته «أروى» هو الذي قاد إلى تداعي المعاني فجاء بذكر الأروية أم أن هذه الوعول هي التي جعلته يختار هذا الاسم لصاحبته وأن اسمها كان متوهماً أو رمزاً، يقول الشمّاخ[٦٦]:

كِلاَ يَوْمَيْ طُوَالَةَ وصْـــلُ أرْوَى ... ظَنُونٌ آن مَطْرحُ الظَّنُـــونِ

وما أرْوَى وإن كَرُمَتْ علينـــا ... بِأدْنى من مُوَقَّفَةٍ حَـــرونِ

تُطِيفُ بها الرماةُ وتَتَّقيهـــم ... بأوْعَالٍ مُعَطَّفَةِ القُـــرُونِ

فهو يصوّر لنا شعوره بالمرارة عن طريق هذا المنظر المحسوس ولا شك أن هذا التصوير يزيد من وضوح المعنى ويضفي لوناً من العمق في الإيحاء.

٦٥- الديوان، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦.

٦٦- الديوان، ٣١٩، ٣٢٠.

الصورة الاستعارية :

تعاطف النقّاد العرب القدامى والبلاغيّون مع الصورة التشبيهية واهتمّوا بها اهتماماً كبيراً لم تنل مثله أو قريباً منه الصورة الاستعارية، وتعلّل بشرى موسى صالح ذلك بقولها «إن الوضوح والتزيين كانا هدفين أساسيين يكمنان وراء استخدام الشاعر التقليدي قديماً وحديثاً، للأنواع البلاغية، ويبدو أن ميل الشعراء والنقّاد إلى الوضوح كان ناشئاً من «جعل الشعر تعبيراً أدبيّاً عن معنى عقلي ظاهر لا عن شعور نفسي باطن، ومن شأن العقل أن يعمد إلى العلاقات بين الأشياء عندما يحاكيها فيوضّحها، أمّا الشعور فلا سبيل إلى محاكاته على نحو واضح ومرئي... وهذا ما يفسّر ميلهم وتعاطفهم الكبيرين مع التشبيه لا الاستعارة.....»[٦٧].

ويرى محمد حسن عبدالله «أنّ الالتواء بالاستعارة لتعود إلى التشبيه هو ما يناسب الإدراك المسطّح للأشياء، ويناسب التعلق بالواقع الحسّي من جانب آخر، والعجز عن التوحّد بأشياء الطبيعة»[٦٨].

ولم يحتفل الناقد العربي القديم بنشاط الاستعارة الجمالي، ولا تعرّض لعلاقتها بجماليّات الشعر أو المعنى، ولم يعطِ اهتماماً كبيراً إلى فاعليّة التركيب أو السياق وأثره في قبول الاستعارة، يقول تامر سلوم «كأن تصوير جماليّات الإدراك الاستعاري في تراثنا النقدي لا يخلو من صعوبة، والنظرة الغالبة أنّ الناقد العربي يردّ الاستعارات إلى مقابلاتها من الحقائق ويُخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات، ويتخذ على الدوام موقف (الإيضاح) التعليمي الذي يبرّر اتجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيراً كيما يقتنع المتلقي بالمدلول»[٦٩].

وعلى الرغم من أن الاستعارة تتطلب عقلية ناضجة ، صقلتها الحضارة وأفادتها الخبرات والتجارب المتراكمة، وحاجتها إلى الخيال الخصب، واستعمال الفكر والذهن، إلا أن شاعرنا الشمّاخ -رغم بداوته وجفاف حياته- قد ضرب بنصيب وافر من هذه الصور البيانيّة التي جاءت في شعره قوية رائعة لا تكلّف فيها ولا صنعة، فمن

٦٧- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ٩٥.

٦٨- محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص١٤٧.

٦٩- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص٢٧٤.

استعاراته الجميلة، قوله[٧٠]:

وإدْلاَجِي إذا الظَّلماءُ ألقَـــتْ مَرَاسِيَهَا وهَادٍ لا يَجُـــورُ

إنها صورة معبّرة عن إحساسه بثقل الليل في الصحراء وظلمته وامتداد الصحراء التي كلما قطع فيها خرقاً تبدّى له خرق آخر من هذه الفلوات المترامية، وكأن هذا الليل سفينة قد توقفت عن السير وألقت مرساتها فطال وقوفها وامتد، وما هذه الصورة إلاّ تعبيراً عن إحساسه بهذا الزمن الصحراوي الذي امتد وتراكم وكأنّه قد توقّف فلا حركة ولا انتقال.

ومن استعارات الشمّاخ التصويرية قوله[٧١]:

بَيْضَاءُ لا يجْتَوِي الجيرانُ طَلْعَتَهَا ولا يَسُلُّ بِفِيهَا سَيْفَه القِيـــلُ

فهذه الفتاة البيضاء التي يتمنّى الجيران طلعتها ورؤيتها، قد أسبغت العفة والترفع عن الغيبة على جمالها طعماً خاصاً، فمجلسها طيب لا تسمع فيه لغواً ولا تأثيماً، وقد أمعن الشاعر في تصوير قبح الغيبة والنميمة ولغو القول، حينما صوّر هذا اللون من القدح الذي يمارسه الآخرون كأنها سيوف مشهّرة تعيث بالناس فتكاً وطعناً، فجرح اللسان أنكى من جرح السنان، كما يقول المثل وتؤكده هذه الصورة، «ولا يسل بفيها سيفه القيل».

والصور الاستعارية أنواع تتشكل من البساطة إلى التعقيد، وأولها الصورة الاستعارية التماثلية[٧٢]، مثل قول الشمّاخ[٧٣]:

إنْ تُمْسِ فِي عُرْفُطٍ صُلْعٍ جَمَاجِمُـــهُ مِن الأَسَالِيقِ عَارِي الشَّوْكِ مَجْرُودِ

فهذا النبات الذي سقطت رؤوس أغصانه عبّر عنه بالجماجم التي يتساقط عنها الشعر، وكما نلاحظ فإنّ هذه الصورة الاستعارية التماثلية تبنى على أساس حلول موضوع حسّي محل حسّي آخر، تغذي الحس قبل أن تغذّي العقل، ولا يرى الرباعي التماثل الشكلي في المحسوسين «وإنّما المقصود -كما نفهمه- تماثل في الداخل قبل أن

٧٠- الديوان، ١٥٣.

٧١- الديوان، ٢٧٢.

٧٢- انظر: الرباعي في كتابيه الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٦٨؛ الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٧٧.

٧٣- الديوان، ١١٧.

يكون تماثلاً في الخارج، إذ ليس من الضروري أن تتماثل الأجزاء خارج الصورة تماثلها داخلها...»[٧٤]. ومن أمثلة الصورة الاستعارية التماثلية، قوله[٧٥]:

مِن صوبِ سَارِيةٍ أَطَاعَ جَهَامُهَـــا   نَكْبَاء تَمْرِي مُزْنَهَا أَوْدَاقَـــا

فهذه السحابة المثقلة بالمطر تدفعها الرياح فتجمع غيماتها لتستدر ما فيها من ماء وكأنها ناقة يحاول صاحبها أن يمسح على ضرعها ليخرج ما فيها من الحليب، على الرغم من تباعد التماثل الشكلي بين هذين المحسوسين.

ومن أنواع الصورة الاستعارية الأخرى، التجسيم والتجسيد والتشخيص، ويختلف النقّاد المحدثون في تعريفها وتسميتها مثلما اختلف بعضهم في تسمية الصورة الاستعارية التماثلية حيث يطلق عليها أحد الباحثين لفظة التنظير فيقول: «أما التنظير فنريد به تشبيه الأشياء بنظائرها... والنظيران حسيان في معظم الأحيان»[٧٦].

أمّا الصوَر الاستعاريّة التي ترتفع بالمجرد إلى المادي المحسوس، فقد أطلق بعضهم عليها لفظة التجسيد[٧٧]، وأطلق بعضهم عليها لفظة التجسيم[٧٨]. وأميل إلى اطلاق التجسيم على الصورة التي ترتفع بالمعنوي إلى الشيء المحسوس. يقول عبدالاله الصائغ «ولم نسوّغ مصطلح التجسيد الذي دأب عليه النقّاد المحدثون، لأن الجسم عام لكل المحسات والجسد خاص بالأنسان»[٧٩]. وهذا ما يؤكده لسان العرب[٨٠]. ومن صور الاستعارة التجسيمية في شعر الشمّاخ، قوله[٨١]:

لَيَالِيَ لَيْلَى لم يُشَبْ عَذْبُ مَائِهَـا   بِمِلْحٍ وحبْلاَنَا مَتِينٌ قُوَاهُمَـــا

فهذه الليالي الهانئة من العلاقات الطيبة والوصال الدائم صورّها الشاعر بصورة

٧٤- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٦٨.

٧٥- الديوان، ٢٦٤.

٧٦- انظر، أحمد خليل، الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية والإسلام، رسالة دكتوراة، جامعة حلب، ١٩٨٩، ص٣٠٤.

٧٧- انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر ابي تمام، ص١٦٨؛ صالح ابو اصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص٤٤.

٧٨- انظر، عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص٤١٧؛ أحمد خليل، الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية، ص٣٠٥.

٧٩- عبدالاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص٤١٧.

٨٠- انظر: لسان العرب، مادة (جسد).

٨١- الديوان، ٣١٠.

النبع العذب الذي يسيل رقراقاً صافياً نقياً، ثمّ صوّر هذه العلاقة بينه وبين حبيبته وما يربطهما من ودّ ومحبة بالحبل القوي المتين. وبهذا أعطانا الشاعر هذه الأمور المعنوية في صورة مجسمة تكاد تلفت انتباهنا عن المعنى الأصلي إلى هذه الصور الجميلة المحسوسة.

وعلى مثل هذه النهج جسّم الشمّاخ الجود والكرم بحراً زاخراً تتلاطم أمواجه[82]، والغضب يغلي[83]، والهم يجيش[84]، والمجد يرفع راياته[85]، والهموم تحبل حبالها[86]، والعهد والذمة حبل تعوذ به النساء[87]، والنوى[88] له أشطان، والشرف[89] حوض والمحبة[90] شريعة ماء. ومثل هذه الصور الجميلة المتناثرة في شعره كثير.

أمّا صور الاستعارة التجسيدية التي «تكسب الصور المعنوية أو الحسية ملامح الإنسان أو صفاته وأفعاله»[91]، قول الشمّاخ[92]:

ولمّا رأيتُ الدّارَ قَفْراً تَبَادَرَتْ … دُمُوعٌ لِلَوْمِ العاذِلاتِ سَبُوقُ

فهذه الدموع التي جسدها الشمّاخ في صورة امرأة ترد على العاذلات لومهن له وحزنه على فراق الأحبّة، أو مثل قوله[93]:

في عازبٍ أُنُفٍ تَبَاهَى نَبْتُه … زَهْراً وأَسْنَقَ وحْشُه إسْنَاقا

فهذا النبت والكلأ البعيد المطلب الذي لم يرعه أحد، قد تفاخرت أزهاره بجمالها وتباهت فكأنها امرأة تتباهى بجمالها على قريناتها، إنّها صورة زاهية لهذه الأزهار المتمايلة في خيلاء يعبق منها الشذى وتتنافس ألوان زهراتها وأشكالها بجمالها وروعتها. وقد سبق لنا أن أبدينا أن الشمّاخ قد جسّد من القيل والقال رجلاً يحمل

٨٢- انظر، الديوان، ٣٤١.
٨٣- انظر، الديوان، ٢١٥.
٨٤- انظر، الديوان، ١٦٩.
٨٥- انظر، الديوان، ٢٣٦.
٨٦- انظر، الديوان، ٢١٤.
٨٧ انظر، الديوان، ١٦٤.
٨٨- انظر، الديوان، ٧٣.
٨٩- انظر، الديوان، ١١٩.
٩٠- انظر، الديوان، ١١٩.
٩١- عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً فنياً، ٤١٩.
٩٢- الديوان، ٢٤٢.
٩٣- الديوان، ٢٦٤.

سيفاً بتّاراً يطعن به خصومه، وعلى مثل هذه الصور التجسيدية صوّر الشمّاخ «الثريا حملها غير مخدج»[94]، والناقة تقدم قرى للقراد [95]. وتشتكي ناقة الشاعر ما تعانيه من جراح [96]، وغيرها من الصور التي تجعل من الأشياء الحسيّة صفات وأفعالاً إنسانية. كما في هذه الصورة الاستعارية التجسيدية[97]:

وقد لبستْ عند الإلهَةِ ساطعـــاً　　　من الفَجرِ لمّا صَاحَ بالليلِ بَقْـرا

فقد هجم الصباح بأضوائه القوية فبدد ظلمة الليل فولّى الليل أمامه هارباً مختفياً وهو يصرخ فيه مطارداً له في كل مكان كما يطارد المنتصر المهزوم.

أمّا صور الاستعارة التشخيصية، فقد اختلف النقّاد والباحثون في مفهوم التشخيص، فمنهم من يرى «أن التشخيص أرقى مستويات التصوير في الشعر العربي وعن طريقه يخلع الشعراء الحياة على المواد الجامدة والمعاني المجرّدة والانفعالات الوجدانية فإذا هي إنسان كامل الخلق له حركاته وعواطفه وتصرفاته». وإلى مثل هذا ذهب الرباعي وصالح أبو أصبع[98]. بينما يرى عبد الاله الصائغ «أن التشخيص يعني سواد الإنسان أو غيره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه... فمصطلح التشخيص الذي ظنّه المحدثون تجسيداً وتعقيلاً لا ينهض له سند لغوي وخير المصطلحات ما روعي في لفظه المماثلة والمشاركة بين الدلالتين اللغوية والوضعية»[99]. إنني أميل إلى هذا الرأي. وقد سبق لي أن أتيت بأمثلة من صور الشمّاخ التي تمثل التجسيد ، أما التشخيص كما ورد في تعريف عبد الاله الصائغ فمن أمثلته في شعر الشمّاخ، قوله[100]:

فتىً كان يَرْوِي سيفَه وسِنَانَـــه　　　من العَلَقِ الآني لدى المُجْحَرِ التّالِي

فالسيف والسنان يشبه حيواناً أو إنساناً شديد العطش لا يروى إلا من لعقه وشربه

٩٤- الديوان، ٨٧.

٩٥- الديوان، ٣٢٩. وهو قوله :

وقد عَرِقَتْ مَغَابِنُهَا وجَـــادَتْ　　　بِدِرَّتِها قِرَى حَجِنٍ قَتِيـــنِ

٩٦- الديوان، ٣٢٤.

٩٧- الديوان، ١٤٤.

٩٨- انظر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٦٩؛ صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص٤٤.

٩٩- عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً ، ص٤١٩.

١٠٠- الديوان، ٤٥٦.

للدماء الساخنة التي تسيل من أصحابها دافئة بحرارة أجسادهم. فالشاعر هنا ارتقى بصورة السيف إلى هذه الدرجة المحسوسة التي تصوّره لا يروى إلا بشرب الدماء، وقوله[101]:

تَذُبُّ ضَيْفاً من الشّعراءِ مَنْزِلُـه   منها لَبَانُ وأقرابٌ زهَالِيـــلُ

فهذا الذباب الذي يلتصق على خاصرة الناقة وصدرها ووسطها بحيث اتخذ منه مكاناً وكأنه ضيف ثقيل نزل على أناس فيحاولون طرده.

وهكذا نستطيع أن نجزم أنّ الشمّاخ رغم محدودية بيئته البدوية وثقافته البسيطة، فقد استطاع أن يستخدم الوسائل الحسيّة التي يمتد لها بصره وأحاسيسه المختلفة وأن يوظّفها في صوره لتأتي منسجمة متناسقة دون تكلّف أو تصنّع لهذه الصور وفيها لقطات عين الفنّان بعيدة الغور، وهذه الصور الجزئية لم تكن في معزل عن بقية أجزاء الصورة الكبرى في القصيدة بل هي جزء أساسي من أجزاء هذا البناء.

١٠١- الرجوع إلى الديوان، ٢٧٦.

الفصل الثاني

الصـــورة المفردة والعلاقات

تُعَدّ الصـورة المفردة أبسط جزئيات التصـوير، وهي لبنة من لبنات العـمل الشعري، وحين تتجمع هذه المفردة ويتم تنسيقها وتكاملها مع صور أخرى يتّضح البناء الشعرى وتتّضح معالم الصورة الشعريّة الكاملة.

«وتشمل الصورة المفردة على تصوير جزئي محدّد يدخل في تركيب صورة مركبة تطرح فكرة أشمل وأكثر تعقيداً من خلال علاقات خاصة معنوية ونفسية»[1].

إنّ أهمية دراسة الصورة المفردة تنبع من كونها تعبّر عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية وهذا لا يعني انعزالها عن السياق الذي توجد فيه، لأنه يمنحها بعداً معنوياً ونفسياً يمكّننا من الوقوف على جوهر القصيدة، فالأحوال النفسية والداخلية المختلفة للشاعر تفرض عليه اختيار الكلمات ووضعها في شكل بنائي معين حيناً، ونقلها إلى شكل بنائي آخر أثناء التعبير عن المعاني المعتملة في النفس، بحيث تنضم إلى الكلمة الأولى كلمات أخرى حتى تقوم تلك المعاني في نص متكامل، يحمل عناصر شعرية متنوعة مكونة صوراً فنية تضرب في أعماق ذاته وتخضع لحركة النفس وتأثّرها[2].

وليست الصورة تسجيلاً فوتغرافياً للطبيعة والأشياء أو محاكاة لها وإنّما هي رصد لما في هذه الطبيعة من موضوعات مختلفة، بحيث تحتفظ بها ذاكرة الشاعر لتعيد تهشيمها وصياغتها بالشكل الذي يلائم أحاسيسه ومشاعره فتأتي صورة لما في داخله من خلال مجموعة الأجزاء التي تشكّلها. وتبدو الحياة وما فيها من مصادر متنوعة المعين الخصب الذي ينهل منه الشاعر صوره، فيختار منها ما يلائمه من الصور التي يسبغ عليها أحاسيسه وانفعالاته المختلفة، فتظهر لنا وكأنها صور تتصارع داخل النص الشعري، لتخلق علاقات شعرية متوافقة حيناً ومتضادة حيناً آخر، «فذات الشاعر -عادة- تنظر إلى الموضوع بود أو بكره، وتختزنه في الذاكرة مصحوباً بهذا الإحساس أو ذاك حتى إذا صادفت موقفاً انفعالياً مماثلاً أو مخالفاً

١- انظر: صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص٤٢.

٢- انظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٤٩.

قرعت باب الذاكرة لتولد من جديد أو تتشكل في صور موحية»[3].

ولا شكّ أن الموضوع وذات الشاعر طرفان أساسيّان في عملية اختيار الشاعر لصوره، وبتفاعلهما معاً ينتجان لنا علاقة جدلية تظهر واضحة في الصورة، ويحدد لنا بروز مثل هذه العلاقة الجدلية نوعية علاقة الصور بعضها ببعض في إطار الوحدة البنائية، يقول الرباعي: «يقوم الشاعر في قصيدته عادة بعمل نوعين من التنظيم: أولهما: تنظيم للعلاقة بين النفس والأشياء، وثانيهما: تنظيم للعلاقة بين الأشياء بعضها ببعض، ولا يتم هذا إلاّ في إطار من الوحدة الداخلية»[4].

وحين يقوم الشاعر باختيار صوره وتنظيمها تحدث بعض العلاقات المتماثلة أو المتضاده أو المتخالفة في مصادرها من ناحية، وفي موقف الذات الشاعرة من ناحية أخرى. ومن هنا نستطيع أن نصنف العلاقات إلى ثلاثة أنواع، هي: علاقة الاتفاق، وعلاقة الاختلاف، وعلاقة التضاد، ويمكننا أن نحدد المفاهيم العامة لهذه الأنواع من خلال بعض النماذج الشعرية والصور المفردة التي ظهرت في قصائد الشمّاخ.

أولاً : علاقة الاتفاق :

تقوم علاقة الاتفاق على مجموعة الصلات القائمة بين الصور المتشابهة في المصدر، بحيث تخلق موقفاً هادئاً وارتياحاً في الذات الشاعرة[5].

فحينما تكون عناصر الصورة متشابهة أو متقاربة في مصادرها تكون أدعى للراحة في نفس الشاعر، يقول الشمّاخ[6]:

يُطَرِّدُ عانات وينْفِي جِحَاشَهـــا   كَمَا كَانَ شُذَّانَ البِكَارِ فَتِيـــقُ

لقد أكثر الشمّاخ من تشبيه ناقته بالحمار الوحشي، وفي الصورة السابقة يعكس طرفي التشبيه فيشبه الحمار الوحشي بالجمل الفحل الذي لا عمل له سوى الفحولة، وكرّر الشمّاخ هذه الصورة في قصيدة ثانية، حيث يقول[7]:

ينفي الجِحَاشَ كما يُشذُّ بِكَـــارَه   قِرْمٌ يُنَهْزُهَا يعضُّ حِقَاقَـــا

٣- الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٩.

٤- المرجع السابق، ص١٩.

٥- انظر: فايز عارف القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٨٤، ص٢٦٠.

٦- الديوان، ٢٤٦.

٧- الديوان ٢٦٧.

وفي كلا البيتين نلاحظ أن عناصر الصورة بين الحمار الوحشي والفحل أو القرم من الإبل تنتمي إلى مصدر واحد وهو عالم الحيوان فلا تنافر بين المصدرين أو تعارض مما يضفي على الذات الشاعرة موقفاً يثير الاحساس بالارتياح والهدوء، وتتكرر مثل هذه الصورة التي تستمد عناصرها من مصادر متشابهة، مثل قوله[٨]:

فبعثتُ هِلْواعَ الرَّوَاحِ كأنَّهَــــا ... خَنْساءُ تتبعُ ذَائِياً مِخْرَاقَــــا

شبّه الشاعر ناقته بالبقرة الوحشية وكما نلاحظ فإن طرفي الصورة من مصدرين متشابهين، ولعلّ هذا الارتياح النفسي الذي يكوّن نتيجة توافق عناصر الصورة هو الذي أطلق ذات الشاعر على سجيتها لتمضي في بناء صور عنقودية مكملة للصورة المفردة الأولى في قوله[٩]:

فبعثتُ هِلْواعَ الرَّوَاحِ كأنَّهَــــا ... خَنْساءُ تتبعُ نَائِياً مِخْرَاقَــــا

من صوبِ سَارِيةٍ أطَاعَ جَهَامُهَــا ... نَكْبَاءَ تَمْرِي مُزْنَهَا أوْدَاقَــــا

فَثَنَى يديْه لِرَوْقِه مُتَكَنِّســــاً ... أفْنَانَ أرْطَاةٍ يثْرنَ دُقَاقَــــا

وكأنه عَانٍ يُشاور نفسَـــــه ... غابتْ أقاربُه وشدَّ وَثَاقَــــا

في عازبٍ أُنُفٍ تَبَاهَى نَبْتــــه ... زَهْراً وأسْنَقَ وحْشُه إسْنَاقَــا

فَتَوجَّسَا في الصُّبْحِ رِكزَ مُكَلِّبٍ ... أو جَاوَزَاهُ فأشْفَقَا إشْفَاقَــــا

فهذه الصور العنقودية المتلاحقة التي تصوّر البقرة الوحشية ووليدها ما كانت لولا هذا الارتياح النفسي الذي قامت به الصورة الأولى وما فيها من علاقة توافقية. ومن الصور التي تبدو فيها علاقة الاتفاق في شعر الشمّاخ قوله[١٠]:

عليها الدُّجَى مُسْتَنْشَاتٍ كأنَّهَا ... هَوادِجُ مشدودٌ عليها الجَزَاجِــزُ

شبّه الشمّاخ قترة الصيّاد وما عليها من شجر وحشيش وكأنها هوادج الظعائن؛ فطرفا الصورة يعودان إلى مصدر واحد هو الفعل الإنساني الذي جمع بينهما وكلاهما صنعه الإنسان ليخفي وراءه شيئاً آخر، فرغم ما بينهما من اختلاف شكلي فهما متوافقتان. فالقترة مكان للصيد وكذلك الهودج مكان لجلوس الحسناء التي ترمي

٨- الديوان، ٢٦٣.

٩- الديوان، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥. الصورة العنقودية: هي مجموعة الصور التي تتوالد وتتفرع من الصورة المفردة الأولى وكأنها عنقود من الصور المتلاحقة.

١٠- الديوان، ١٧٩.

بسحر عينيها وجمال ألحاظها القلوب فتصيبها، كما يقول الشمّاخ[11]:

أرتْنَا حِياضَ الموتِ ثُمّتَ قلّبــتْ لنا مُقْلةً كحلاءَ ظلت تُديرهـــا

كأنَّ غَضيضاً من ظباءِ تَبَالَـــةٍ يُسَاقُ به يوم الفِراقِ بَعِيرُهَـــا

وهكذا فإنّ التوافق أو التماثل في مصادر الصورة وعناصرها إنما هو مظهر لانفعال نفسي مشترك يجمعهما، ويرى الرباعي أن حدود الصورة أو عناصرها تتجمع في تجربة الشاعر وانفعاله على ثلاثة أشكال: الأول: التناسب مع التماثل بحيث تبدو العناصر قريبة من التشابه الشكلي أو الواقعي، والثاني: التوافق مع الاختلاف بحيث تبدو العناصر المختلفة على الحقيقة متوافقة متآلفة في الصورة، والثالث: تآلف المتنافرات وهو تآلف بين عناصر ليست مختلفة فقط وإنّما متضادة متنافـــرة[12].

ثانياً : علاقة الاختلاف :

وهي العلاقة التي تؤلف الصلات بين الصور باختلاف لا يصل إلى حد التناقض والتضاد، بحيث يخلق موقفاً يميل إلى قلق الذات وعدم سكونها، فيكون الموقف أكثر توتراً منه في علاقة الاتفاق[13].

ويجمع الشمّاخ بين عناصر صوره من مصادر مختلفة وإن كانت غير متناقضة، مثل قوله[14]:

ترى قِطَعاً من الأحْنَاشِ فيـــه جَمَاجِمُهن كالخَشْلِ النَّزِيـــعِ

فالشمّاخ في تصويره للعقاب يصوّر ما يحيط بوكرها من الجماجم الفارغة للأفاعي التي اصطادتها أثناء بحثها عن طعام لصغارها فشبّهها بالخشل النزيع الذي يكون عرضة لحركة الرياح لخفته وفراغه، وعلى الرغم من أن الجماجم تنتمي في مصدرها إلى عالم الحيوان بينما الخشل النزيع يرجع إلى عالم النبات، إلا أن اختلافهما لا يصل إلى حد التناقض أو التضاد، فقد جمعت الصورة بين عنصرين مختلفين في

١١- الديوان، ١٦٢.

١٢- انظر: الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٧٥ وما بعدها.

١٣- انظر: فايز القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ص٢٦.

١٤- الديوان، ٢٣٢.

مصدرهما وعند ضم هذه الصورة إلى الصور الأخرى في القصيدة تدرك اتساع دائرة الاختلاف بين عناصر هذه الصور التي تبدو مندمجة مع الذات الشاعرة التي تكشف عن قلقها وتوترها من خلال صورة الناقة التي تتعانق مع صورة الحمار الوحشي والأتن الوحشية والعقاب بحيث شكلت العلاقة بين هذه العناصر من ناحية وبين العناصر والذات الشاعرة من ناحية أخرى علاقة الاختلاف.

ومن أمثلة علاقة الاختلاف في صور الشمّاخ الشعرية قوله[15]:

كأنَّ ذِرَاعيْها ذِرَاعَا مُدِلَّـــــة   بُعَيْدَ السِّبَابِ حاولتْ أنْ تَعَـذَّرَا

وكما يبدو فإنّ طرفي الصورة تنتمي إلى عالمين مختلفين، الطرف الأول الناقة التي تنتمي إلى عالم الحيوان بينما الطرف الثاني: المرأة التي تنتمي إلى عالم الإنسان، فمصادر هذه الصورة مختلفة لكن هذا الاختلاف لا يصل إلى حد التناقض بين الطرفين فحركة ذراعي الناقة وهي تسير مسرعة شبّهها الشاعر بحركة ذراعي المرأة المدلّة التي تعاتب بانفعال وغضب ابن زوجها الذي شتمها.

فصورة الناقة التي تتحمل الأذى بصبر وجلد دفع الشاعر إلى أن يشبهها بصورة المرأة العفيفة التي تأذت من شتم ابن زوجها، والتي لا تسمح منزلتها في قومها أن يعيّرها أحد، ورغم اختلاف طرفي الصورة إلا أن هذا الاختلاف لا يصل إلى حد التناقض، وينعكس على ذات الشاعر التي تمور بالقلق والصراع والحركة.

ثالثاً : علاقة التضاد :

وهي العلاقة التي تولّف الصلات بين الصور المتناقضة التي لا صلة بينهما في المصدر[16]. مثل قول الشمّاخ[17]:

أتَعْرِفُ رسْماً دارساً قد تَغَيَّـــرَا   بِذَرْوَةَ أقْوَى بعد لَيْلى وأقْفَـرَا

كما خَطَّ عِبْرَانِيَّةٌ بِيَمِينِــــــه   بِتَيْمَاءَ حَبْرٌ ثم عَرَّض أسْطُـرَا

فلقد تمثّلت الصورة الطللية هنا بطرفين متناقضين الأول آثار الديار الدارسة وما تثيره في النفس من أحاسيس الخوف والحزن والشعرر بلحظات الدمار والموت.

١٥- الديوان، ١٣٤.

١٦- فايز القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ص.٢٦.

١٧- الديوان، ١٢٩.

والطرف الثاني الكتابة وما تعني لدينا من تطوّر وحياة متجدّدة، والمصدر الأول هو عالم المكان الدارس وما يبعث فينا من معاني الأسى وألوان الهلاك، والمصدر الثاني هو عالم الإنسان الذي يثير معاني الحياة المستمرة والمتجدّدة والباقية، فالكتابة رمز للحياة والتجدد والبقاء بينما الأطلال رمز للدمار، ويغلف هذين المصدرين علاقة جوهرية يجتمع فيها السلب والايجاب في الفعل الإنساني، وهذه العلاقة التي تبدو متضادة تتصارع فيها ذات الشاعر لتحقيق الانسجام بين هذه العناصر، التي لا صلة بينهما في المصدر، ويكون هذا التصارع داخل النفس الشاعرة مصحوباً بموقف متوتّر توتّراً شديداً حيث تتضارب فيه دوافع الذات وانفعالاتها.

ومن أمثلة علاقة التضاد، قول الشمّاخ[١٨]:

قامتْ تُريكَ أثيثَ النَّبْتِ مُنْسَدِلاً   مثلَ الأسَاوِدِ قد مُسِّحْنَ بَالفَـاقِ

فطرفا الصورة من مصدرين متناقضين، شعر صاحبته الغزير المنسدل وما يثيره في النفس من جمال وحسن وهو مصدر إنساني، بينما الطرف الثاني للصورة هو الثعبان الأسود الذي يلمع نتيجة انعكاس الشمس على جسمه وكأنه قد طلي بالزيت، وما يثيره من بواعث الرعب والخوف والهلاك وهو مصدر يرجع إلى عالم الزواحف والحيوان. ومصدرا الصورة كما يبدو من عالمين مختلفين ولا صلة بينهما على أرض الواقع، واستخدم الشاعر الطرف الثاني من الصورة أسلوبين بلاغيين هما الاستعارة والتشبيه، فقد استعار الشاعر مصدراً نباتياً حينما شبّه شعر صاحبته بالنبات الكثيف الملتف، وكأنه لم يقتنع بهذا التصوير ليعبر عن توتر نفسه وقلقها فأتى بتشبيه آخر ومن مصدر مخالف ومتناقض هو مصدر الطرف الأول للصورة ليجمع بينهما في علاقة جوهرية رغم ما يبدو من تضاد في العلاقات واختلاف في مصادر الصور ليصل إلى درجة التناقض بين الجمال والقبح، ولكن ذات الشاعر استطاعت أن تؤلّف بين هذه المصادر وتعيد تشكيلها من جديد. فالصورة المفردة هنا «هي نتاج خرق العلاقات البنيوية المألوفة بين المفردات وخلق علاقات جديدة»[١٩].

إنّ العلاقة المتضادة التي كونتها الصورة ما هي إلا انعكاس لذات الشاعر وما

١٨- الديوان، ٢٥٣.

١٩- صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص٨٨.

فيها من تصارع وتناقض وتوتّر.

وانلنظر إلى العلاقة التناقضية في هذه الصورة من قول الشمّاخ[٢٠]:

وإرْثِ رمادٍ كالحمامة مَاثِــــلٍ   ونُؤْيَيْن في مَظْلُومتَيْنِ كُدَاهُمَــا

لهذه الصورة طرفان ينتمي كل منهما إلى مصدر مختلف اختلافاً كبيراً عن الآخر، الطرف الأول من الصورة هو هذه البقايا من آثار الديار التي تتمثل في الرماد الذي يرمز إلى الموت ونهاية الحياة التي كانت عامرة بها المنازل وبقايا تدل على فترة من الزمن قد انزوت ورحلت ولم يبق منها سوى هذا الرماد، وفي الطرف الثاني الحمامة التي ترمز إلى الحياة الهانئة والسلام والتجدد وتنتمي إلى مصدر الطيور بينما ينتمي الرماد إلى عالم المكان، ويبدو لنا أن كلا المصدرين لا يلتقيان ولكن ذات الشاعر قد دمجت بينهما في علاقة جوهريّة هي اللون الرمادي، وهو انعكاس لما في نفس الشاعر من عدم وضوح وقلق وصراع؛ فاللون الرمادي يجمع بين لونين متناقضين هما الأبيض والأسود، وكذلك نفس الشاعر قد عكست ما في داخلها من قلق وتوتّر.

أوضاع الصورة المفردة وأساليب بنائها :

لقد تشكّلت الصور المفردة السابقة في أوضاع بنائية مختلفة، ويمكن تمييز نوعين من الصورة المفردة؛ الأول الصورة البسيطة التي تقوم على خرق واحد للعلاقات الدلالية المألوفة، والنوع الثاني: الصورة المعقّدة وهي تلك التي تشمل على انحرافين أو أكثر في العلاقات الدلالية السياقية المألوفة[٢١].

وردَّ الرباعي أشكال الصورة المفردة إلى وضعين أساسيين هما: الوضع الإفرادي، وهو الوضع الذي تتجمع فيه العناصر فرادى لتشكل صورة مفردة، ويحوي هذا البناء الإفرادي نوعين من الصورة الراكدة والنامية. أمّا الوضع الثاني، فهو الوضع التركيبي وهو الناظم لعدد من الصور ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو ما، ويتألف من الجميع شكل صوري أوسع وأكثر تشعّباً وتشابكاً. والصورة

٢٠- الديوان، ٣٠٩.

٢١- انظر: صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص٨٩.

التركيبية نوعان: صورة موسّعة تؤلف منظراً عاماً مشكلاً من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدّد الجوانب مهما اتسع، والنوع الثاني: الصور المكثفة وهي التي تشكل في الخيال منظراً صورياً ممتداً توحي به مجموعة قليلة من الصور المتداخلة"[22].

وسأحاول أن أضرب الأمثلة على هذه الأوضاع من خلال الصور الشعرية عند الشمّاخ، ومن أمثلة الوضع الإفرادي، قوله[23]:

فَقَرَّبْتُ مُبْرَاةً تَخَالُ ضُلُوعَهَـــا من الماسِخِيَّاتِ القسيُّ المُوَتَّـــرَا

فعناصر الصورة كما يبدو «ضلوع الناقة»، و «القوس»، وهما عنصران مفردان شكّلا صورة مفردة. ويحتوي الوضع الافرادي نوعين من الصور هما، الصورة الراكدة التي لا توجد فيها امتدادات على السطح ولم تتخذ أوضاعاً تثير الخيال، وهي أشبه ما تكون بالصور الجاهزة التي لا تحتاج من الشاعر إلى تعمّق أو تفكير من مثل قوله[24]:

وأضحتْ على ماءِ العُذَيْبِ وعينُهَا كوقْبِ الصفَا جِلْسِيُّها قد تَغَوَّرَا

فعين الناقةتشبه «وقب الصفا» ليس فيها امتداد ولا تحتاج من الشاعر إلى تعمّق أو تفكير، ولا تكاد تثير خيال المرء.

والنوع الثاني من الوضع الإفرادي هو الصور النامية مثل قول الشمّاخ[25]:

تَلوذُ ثَعالِبُ الشَّرَفَيْنِ منهـــا كما لاَذَ الغريم من التُّبيـــعِ

فمثل هذه الصورة التي تلوذ فيها الثعالب من العقاب كما يهرب الغريم من التبيع، فيها من الحركة والامتداد ما يدعو الخيال إلى تصوّر حالة الخوف والقلق عند الثعلب وحالة الذل والخوف عند الغريم، وهذه الحالة تمتد إلى إحساس المتلقي فتتحرك في خياله ما يشبه حالة الانفعال التي عاشها الشاعر.

أمّا الوضع التركيبي الذي تتركب الصورة فيه من عدد من الصور الجزئية والفرعيّة التي ترتبط كل واحدة منها بالأخرى لتستكمل شكلاً صورياً أشمل وأكثر

٢٢- انظر: عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٧٧-٢٠٤.

٢٣- الديوان، ١٣٣.

٢٤- الديوان، ١٤١.

٢٥- الديوان، ٢٢٧.

تشابكاً، فمن أمثلتها قول الشمّاخ[٢٦]:

رِمَاحُ رُدَيْنَةٍ وبِحَارُ لُــــجٌّ غَوَارِبِها تَقَاذَفُ بالسَّفِيـــنِ

فكرم الممدوح وقومه يشبه البحار ذات اللجة العميقة بينما تتقاذف أمواجها العالية السفن المحملة، وفي هذا البيت نلاحظ صورة للبحر ولجته وأمواجه وما فيه من سفن، وهي كما يبدو لنا صورة نامية من خلال صور جزئية تابعة لها.

والصورة التركيبية نوعان: صورة موسعة «وهي التي تؤلف منظراً عاماً مشكلاً من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدد الجوانب مهما اتسع»[٢٧]. مثل قول الشمّاخ مصوّراً ناقته[٢٨]:

كأنّما فَاتَ لَحْيَيْهَا ومَذْبَحَهَــــا مُشَرْجَعٌ من عَلاَةِ القَيْنِ مَمْطُـولُ

تَرْمِي الغُيُوبَ بمرآتيْن من ذَهَبٍ صَلْتَيْنِ ضَاحِيهِمَا بالشمْسِ مَصْقُولُ

وحُرَّتَيْن هِجَانٍ ليس بينهمــا إذا هُمَا اشْتَأَتَا للسَّمْعِ تَمْهِيـــلُ

في جانِبَيْ دُرَّةٍ زَهْرَاءَ جَاءَ بهـا مُحَمْلَجٌ من رِجَالِ الهِنْد مَجْـدُولُ

على رِجَامَيْنِ من خُطَّافِ مَاتِحَـةٍ يَهْدِي صُدُورَهما أَرْقَ مَرَاقِيـــلُ

وجِلدُها من أطومٍ ما يُؤَيِّسُـــه طِلْحٌ كضَاحِيَة الصَّيْدَاءِ مَهْــزُولُ

ففي هذه الأبيات مجموعة من الصور الجزئية التي حدّدت أوضاعاً خاصة من الناقة لتتشكل فيما بينها وتعطينا صورة للناقة، وهذه الصور التي تجمعت معاً وجهت خيالنا إلى هذه الناقة وكتفها الطويل، وعينيها وأذنيها الصغيرتين، وصغر الأذنين صفة كريمة في الناقة، ووجهها الأبيض الجميل، وأكوعها واخفافها السريعة، وجلدها الأملس القوي الذي يشبه جلد السلحفاة، وما هذه الصورة الجزئية التي جاءت متتابعة إلا لبنات صغيرة بنى من خلالها خيالنا صورة كاملة للناقة.

أمّا الصور المكثفة التي تشكل في الخيال منظراً صورياً ممتداً فمن أمثلتها في شعر الشمّاخ قوله[٢٩]:

لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ ورسمُ منـــازلٍ عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُهَا

٢٦- الديوان، ٣٤٠.

٢٧- الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ١٨٢.

٢٨- الديوان، ٢٧٤، ٢٧٥.

٢٩- الديوان، ٢١١.

عفتْ غيرَ آثارِ الأراجيلِ تَعْتَـرِي تَقَعْقَعُ في الآباطِ منها وفَاضُهَا

نحسن -ونحن نقرأ هذه الأبيات- صورة الديار التي تركها أهلها فعادت أطلالها خالية وآثارها عافية. لا تسمع فيها سوى صوت الرياح وهرولة اللصوص الذين يمرّون بها سريعاً وقعقعة وفاضهم الخالية وهي تتردّد تحت آباطهم، إنها صورة يمتد بها الخيال من خلال منظر الأطلال والطرقات الضيقة الموحشة التي يمر بها اللصوص فنسمع أصوات أقدامهم وهرولتهم ويتردد صدى صوت جعباتهم الفارغة وهي تلوح تحت آباطهم، كما يمتد الخيال لينقلك من حالة الديار حينما كانت مسكونة مأهولة بالناس وما فيها من رياض ومواطن للجمال وكيف أصبحت بعد رحيلهم ملاذاً للصوص وقطّاع الطرق، ومن أمثلة الصورة المكثفة -أيضاً- في شعر الشمّاخ[٣٠]:

إليكَ بعثتُ رَاحِلَتِي تشكَّـــــى كُلُوماً بعد مَقْحَدِها السَّمِيـــنِ

إنها صورة لرحلة الناقة في الصحراء، وكيف حولتها الأيام وطول السرى من ناقة سمينة ممتلئة إلى ناقة هزيلة تشكو جراحها في هذه الرحلة الشاقة، كما يمتد بنا الخيال لنتصور الطريق التي سلكتها الناقة لممدوحه، وما فيها من حرٍّ لافح وندرة المياه وقلّة الطعام بحيث حوّلت الناقة السمينة إلى ناقة هزيلة كثيرة الجراح.

أساليب بناء الصورة المفردة :

تبنى الصورة المفردة بعدّة أساليب، أهمها: أولاً: بناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر، وهي كثيرة في شعر الشمّاخ، ومن أمثلتها قول الشمّاخ[٣١]:

وبات فؤادي مُسْتَخَفّاً كأنَّـــهُ خَوَافِي عُقَابٍ بالجَنَاحِ خَفُـــوقُ

وقوله [٣٢]:

فبتُّ كأنَّني سافَهْتُ خمـــراً معتَّقة حُميَّاهَا تــــدُورُ

وقوله [٣٣]:

تخالُ ظِلاً لَهنَّ إذا استَقَلَّـــتْ بأَرْحُلِنَا سَبَائبَ تَاليَـــاتِ

٣٠- الديوان، ٣٢٤.

٣١- الديوان، ٢٤٨.

٣٢- الديوان، ١٥٢.

٣٣- الديوان، ٦٧.

أمّا الوصف المباشر ففي مثل قوله[٣٤]:

تَرى الطَّيْرَ العِتاقَ تَنُوشُ منهـا عُيوناً قد ظَهَرْنَ وغَائِـــــراتِ

وقوله [٣٥]:

فأضْحَتْ بصحراءِ البُسَيْطَةِ عاصِفاً تُوَلِّي الحصَى سُمْرَ العُجَايَاتِ مُجْمَرَا

ثانياً : بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات :

وذلك من خلال تبادل الماديّات للمعنويات أو المعنويات للماديّات، ومن الأساليب البلاغيّة التي يكثر فيها تبادل المدركات أسلوب الاستعارة وذلك عن طريق التجسيد أو التجريد أو التشخيص، وقد سبق ان جاء ذكرها في الفصل السابق، ولا بأس من إبراز بعض الصور الواردة في شعر الشمّاخ. فالعلاقة بين الشاعر وصاحبته «حبلانا متين قواهما»[٣٦]، والمجد له رايات[٣٧]، والنبت يتباهي بعضه على بعض[٣٨]، والحمار الوحشي له حلائل[٣٩]، والغيبة لها سيف مسلول[٤٠]، وضروع الناقة لها أقراط[٤١]، والدموع تلوم العاذلات[٤٢]، والغضب والحقد مرجل يغلي[٤٣] ، والفجر يصيح بالليل طارداً له ومنتصراً عليه[٤٤]، والنوى بئر لها أشطان[٤٥]، والليل حيران ضارب بارواقه[٤٦]، والثريا امرأة تلد أولاداً غير تامي الخلقة[٤٧]، أولها فرع طويل[٤٨].

٣٤- الديوان، ٦٨.
٣٥- الديوان، ١٤٠.
٣٦- انظر: الديوان، ٣١٠.
٣٧- الديوان، ٣٣٦.
٣٨- الديوان، ٢٦٤.
٣٩- الديوان، ٢٦٧.
٤٠- الديوان، ٢٧٢.
٤١- الديوان، ٢٢٨.
٤٢- الديوان، ٢٤٢.
٤٣- الديوان، ٢١٥.
٤٤- الديوان، ١٤٥.
٤٥- الديوان، ٧٣.
٤٦- الديوان، ٨٣.
٤٧- الديوان، ٨٧.
٤٨- الديوان، ٤٢٩.

ثالثاً : بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس :

وتعتمد على تبادل صفات الحواس حيث يتم خلع صفة حاسة على حاسة أخرى مثل قول الشمّاخ[٤٩]:

وكادتْ غداةَ البيْنِ يَنْطِقُ طَرْفُهَـا   بما تحتَ مكنونٍ من الصدْرِ مُشْرَجِ

وتَشْكُو بعيْنٍ ما أكَلّتْ رِكَابُهَـا   وقِيلَ المُنادِي: أصْبَحَ القومُ أدْلِجِي

فالطرف ينطق والعين تشكو وفي هذا تراسل بين الحواس، وتعطي الصورة أجواء جميلة تثير خيال المتلقي وتحرّك فيه دوافع البحث والربط الجديد بين المعاني والمفردات المستخدمة. ومثل قول الشمّاخ في وصف سرعة الناقة إذ جعل يديها تصف سرعتها وقوة انطلاقتها، حيث يقول[٥٠]:

إذَا ما أدْلَجتْ وَصَفَتْ يداهـا   لها إدْلاجَ لَيْلَةَ لا هُجُـوعِ

ومن التراسل أيضاً قول الشمّاخ[٥١]:

كأنَّ عيونَ الناظرين يَشُوقُهَـا   بها عَسَلٌ طابتْ يَدَا مَنْ يَشُورُها

فهو يتخيل أن لجمالها حلاوة وهذه الحلاوة لا تذاق من خلال اللسان وإنما تستشعره عيون الناظرين فتحسّ روعة جماله وتتشرب حلاوته التي تشبه حلاوة العسل. وهذا اللون يعتمد على إثارة تداعيات جمالية متنوعة في نفس المتلقي.

٤٩- الديوان، ٧٧.

٥٠- الديوان، ٢٦.

٥١- الديوان، ١٦٣.

الفصل الثالث

الصـــورة والإيقـــاع

- الشعر والإنشاد والغناء :

مما لا شكّ فيه أنّ المتعة الصوتية في الشعر جزء متمّم للمتعة المعنوية، ولا شكّ أن الوزن والقافية يضفيان جوّاً على الحالة الشعرية يزيدانها روعة وجمالاً، ومن هنا كان اهتمام العرب بإنشاد الشعر أو الاستماع إلى إنشاده ليتم الاستمتاع به؛ فلقد «كانت العرب لا تقرأ الشعر بل تنشده وتغنيه»[1]، ويرى بعض النقّاد «أنّ الشعر الجاهلي نُظِّم ليُسْمع وقد كان ذيوعه يشترط استمتاع الأذن بموسيقاه قبل الاستمتاع بالمعاني والمرامي»[2]، ولعلّ الشاعر الحسن الصوت كان يشتهر بين الناس ويتفوّق على من لا يملك هذه الموهبة، فحين نتأثر بنص ونهتزّ طرباً لقصيدة ما، فإنّ ذلك يعود في جزء عظيم منه إلى ذلك النغم الموسيقي الذي ينتظم أبيات القصيدة، كما يؤكد ذلك قول المتنبي[3]:

وأسمع من ألفاظه اللغة التـــي ... يلذ بها سمعي ولو ضُمِّنَت شتمي

وإنشاد الشعر وسماعه يتطلبان أن تكون إيقاعات الشعر وموسيقاه واضحة ومؤثرة في نفوس السامعين فالشعر «ليس إلا كلاماً موسيقياً تنفعل بموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب»[4]. فالإنشاد صنو الغناء ولا إنشاد ولا غناء من غير تلحين وتوقيع بتواتر معين فلقد «نبع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية، وقد بقيت فيه مظاهر الغناءواضحة، ولعلّ القافية أهم تلك المظاهر، فإنّها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين، إنّها بقية العزف القديم، وإنّها لتعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول، ونقر الدفوف، كما تعيد ذلك إشارات أخرى للغناء نجدها في

(١) عبد الحميد حمام، معارضة العروض، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩١، صفحة (ي) من المقدمة.

(٢) عبدالاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص٤٢٢.

(٣) ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا ورفاقه، ج٣، دار المعرفة، بيروت، ص٥٣.

(٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٥، ص١٧.

الشعر القديم منها التصريع»[5]. وللنقّاد القدامى اليد الطولى في تحليل الموسيقى الشعرية العربية، وتبيان مستوياتها وعلاقاتها بطبيعة الموضوعات الشعرية، فقد لاحظوا أن الشعراء كانوا يحاولون تحقيق التحام أجزاء النظم والتئامها، على تخيّر من لذيذ الوزن[6]، وتنبّهوا إلى حرصهم على أن تكون القوافي سلسة المخرج غير مستكرهة ولا قلقلة[7]، وميّزوا في الايقاع الشعري أوزاناً منها البسيط والجعد، واللين والشديد ومنها المتوسطات بين البساطة والجعودة وبين الشدة واللين[8]. وعلى جميع الأحوال كانت إيقاعات الشعر الجاهلي النموذج الذي استرشدوا به وقاسوا عليه؛ فقد ذهب ابن رشيق إلى اعتبار الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصيّة[9].

ولا شكّ أن لإحساس الخليل بن أحمد الفراهيدي بالإيقاع الموسيقي دوراً مهمّاً في ابتكاره لعلم العروض كما يقول إبن خلّكان «وله معرفة بالايقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت علم العروض»[10]، وسُمّيَ الأعشى بصنّاجة العرب لأن شعره كان يُغنّى، جاء في الأغاني «وكان يغنى في شعره، فكانت العرب تسميه صناجة العرب»[11]. وكان الشعراء يزنون شعرهم بالغناء فالشاعر يغني قصيدة لكي يزن ايقاعها الموسيقي، وقصة النابغة مع المغنية التي غنت شعره فأبانت له ما فيه من عيب في الوزن مشهورة، حيث قال النابغة بعد ذلك «وردت يثرب وفي شعري بعض العهدة فصدرت وأنا أشعر العرب»[12]. وكانت العرب تغني النصب وتمهد أصواتها بالنشيد وتزن الشعر بالغناء[13].

وانظر كيف يتفقد أبو الطيّب شعره بالغناء وهو الذي ملك ناصية الشعر، فقد ذكر أن متشرّفاً أطلّع عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها: «جللاً كما بي فليك

---

(٥) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٦٠، ص٤٨-٤٩.

(٦) شرح ديوان حماسة أبي تمام للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام محمد هارون، لجنة التاليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ٩/١.

(٧) انظر: نقد الشعر لقدامة، ص٣٦؛ عيار الشعر لابن طباطبا، ص١٠٢.

(٨) انظر منهاج البلغاء لأبي حازم القرطاجني، ص٢٦٠.

(٩) انظر: العمدة في محاسن الشعر، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ط٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢، ١٣٤/١.

(١٠) ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق د. إحسان عبّاس، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، ص٢٤٤.

(١١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج١٠٩/٩. مصوّرة عن طبعة دار الكتب.

(١٢) انظر: الموشح، لأبي عبيدالله المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار النهضة بمصر، ١٩٦٥، ص٤٧-٤٨.

(١٣) المصدر السابق، ص٤٧.

التبريح...». وهو يتغنّى ويصنع فإذا توقف بعض التوقف رجع بالانشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها»[14].

وقد كان العربي القديم مولعاً إلى حدٍ بعيد بالإيقاع الموسيقي وولعه هذا لم يكن نزوة عابرة، بل كان صفة جوهرية ملازمة لطبعه وحياته، ولعلّ السجع هو المحاولة الأولى للتعبير بالكلمة عن انفعالاته وتأملاته، والخطوة الأولى نحو قوله الشعر.

الصورة والإيقاع :

إذا كنّا قد لّحنا في فصول سابقة إلى الأثر الكبير الذي تقوم به الصورة في الكشف عن التجربة الشعرية، فمما لا شكّ فيه أن للموسيقى أثراً لا يقل عن أثر الصورة في ذلك، لأنّها تسهم إسهاماً فاعلاً في إقامة بناء القصيدة العام وتوحيده، وترى اليزابيث درو أن «الإيقاع والصور يجريان سوياً في حلبة الشعر»[15]. ويقول ماكس ايستمان: «إنّ المبدأين الرئيسين الناظمين للشعرهما الوزن والمجاز، فهما متلاحمان يتبع أحدهما الآخر»[16].

ولعلّ سبب ذلك يكمن في أن اللفظ داخل الاطار العام قادر على جذب ما يناسبه وينسجم معه موسيقياً، وهذا يعني أن ثمة موازنة دقيقة بين التعبيرات اللغوية التي تبني القصيدة، وبين النغم في تلك الألفاظ التي شكلت تلك التعبيرات، وهذه الموازنة من شأنها أن تحقق ارتباطاً وثيقاً بين الصور والموسيقى، وإلى مثل ذلك يشير ريتشاردز حين يقول «يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها حيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهم هذه الأشياء، الصورة السمعية، أي وقع جرس الكلمة على الأذن»[17]. وتكاد تتفق أغلب التعريفات المعاصرة التي عرفْناها على أن الجرس هو قيمة صوتية وعلى هذا تصح

---

(١٤) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٢٤.

(١٥) اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١، ص٦٠.

(١٦) انظر: عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٢٣.

(١٧) أ.أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص١٧١.

تسميته بالصورة السمعية»[١٨]. وترى نازك الملائكة أن الوزن يزيد الصورة حدّة ويعمّق المشاعر ويلهب الأخيلة، والوزن، في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة[١٩].

ويرى أصحاب النظرية البنائية، أن الإيقاع هو العامل المسيطر في بيت الشعر وهو الذي يعدّل ويكيّف بقية العناصر، ويمارس من ثمّ تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية، ولذلك فإن اختفاء الإيقاع يؤدي إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية، مما يبرز بوضوح دور الإيقاع في تكوين البيت الشعري[٢٠].

وهذا الالتحام بين الصورة والإيقاع لا يقتصر على التجربة الباطنية للشاعر وإنّما يمتدّ إلى المتلقّي لأنّ الإيقاع كالعدوى ينتقل الإنفعال إلى قلب السامع «فإذا أراد الشاعر أن يصنع أفكاره وصوره الشعرية في وضع ينفذ إلى عمق المستمع وقلبه، فينبغي له مراعاة عدّة قضايا منها الشكل وترتيب الكلمات واختيارها، ليصل إلى أكبر قدر من التشويق والإثارة، والشكل الشعري إذا أصبح متكئاً على عناصر موسيقية يكون أكثر وأسرع نفاذاً إلى النفس البشرية»[٢١]. والموسيقى عنصر مهم في تجسيد الاحساس الكامل بطبيعة العمل الشعري بما يهيء القول أن لكل حالة أنغامها، وأحلى الصور الفنية الشعرية تلك التي اختير لها بحر ذو ايقاعات تناسبها.. وقد علل بعض الدارسين رداءة بعض الصور برداءة أنغامها»[٢٢].

والقصيدة الجيدة هي التي تحقق فضلاً عن صورها ومضامينها حظاً معيناً من الموسيقى الخفيفة لفظاً وسماعاً بحيث يجد من ينشدها متعة في انشادها، ويجد من يسمعها متعة في سماعها، ويقارن جابر عصفور بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري حيث يقول: «الوزن الشعري -مثل الإيقاع الموسيقي- نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة ...إنّ الوقفات إذا طالت أو

---

(١٨) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص٧.

(١٩) انظر: محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص١٠-١١.

(٢٠) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٧٨، ص٥٧.

(٢١) عبد الحميد حمام، معارضة العروض، ص٢٠١.

(٢٢) انظر: عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص٤٢٢.

كثرت توقف استرسال الوزن وتقطّع إمتداد الصوت فيه، وبالتالي يكون تقطّع الوزن أو جودته قرين بزيادة السواكن، كلما زادت السواكن زاد التقطّع والعكس صحيح »[23].

ولا شكّ في أن موسيقى القصيدة تتأثر بضرورات المعنى كالتشديد على ألفاظ ومقاطع دون ألفاظ ومقاطع أخرى والتوقف قليلاً أو طويلاً بين عبارة وعبارة أو بين بيت وبيت، أو بين مقطع ومقطع وفقاً لما يمليه المعنى، وكل ذلك يعمل عمله في موسيقى القصيدة دون شكّ ويستتبع تغيّراً في أصواتها وإيقاعاتها.

و « لا شك أن الإيقاع أهم عنصر شعري تطلب الصورة مساندته فالجانب الصوتي في الشعر عامل مهم في البنية العامة »[24]، وعلى الرغم مما تكتسبه الصورة الشعرية من أهمية في بناء القصيدة إلا أنها تبقى جزءاً من مكوّنات بنائها وهي لذلك لا تشكّل وحدها قصيدة إن لم تتجاوب معها المكوّنات الموسيقية واللغوية والموضوعية »[25].

والموسيقى الشعرية في القصيدة العربية القديمة هي في الأصل نتاج تفاعل جملة من الإيقاعات، فثمة إيقاع الحرف وإيقاع اللفظة وإيقاع التراكيب، وإيقاع القافية، وإيقاع البيت؛ وحدة موسيقية صغرى تذوب في وحدة موسيقية أكبر تتكامل بها وتكملها وتغنيها وتغتني بها فيكون حصيلة ذلك كله إيقاعاً كلياً متماسكاً وكاملاً هو إيقاع القصيدة، مثلما تتلاحق الصورة المفردة والجزئية في القصيدة وتتكامل مع صور أخرى على شكل عنا قيد وصور كاملة بحيث يتم من تجانس هذه الصور الجزئية واندماجها في غيرها من الصور الكبيرة والكاملة بناء القصيدة الفني ووحدتها العضوية.

وتؤثر الموسيقى في الوجدان وتحرّك المشاعر ويستخدمها الشاعر في العادة كما يستخدم الصورة والخيال لتلافي النقص في تعبيره، وتعويض ضعف اللغة عن التعبير عن الأحاسيس والانفعالات بصورة واضحة، وقد يستغني عن الخيال في بعض أجزاء القصيدة ولكنه لا يستغني عن الموسيقى. والإيقاع الشعري هو جوهر الشعر

(٢٣) جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧، ص٣٩٢.

(٢٤) الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، عدد ٢٠٤، سنة ١٩٧٩، ص٦٠.

(٢٥) مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، ص١٠٥.

فهو ذلك التوقيع المنتظم الذي تحسّه في كلمات البيت أي نظام الحركات مراعى فيها التماثل والتكرار، فالوزن والإيقاع الشعري يحصل نتيجة تلافي مجموعة من أصوات الحروف وتناسقها على مختلف درجاتها الصوتية. وليست العبرة بالقوالب العروضية التي يصبّ فيها الشاعر تجربته الشعرية فيما يعرف بالوزن والقافية، فتلك هي الموسيقى الظاهرة أو الخارجية، ووراء هذه الموسيقى موسيقى أخرى خفيّة تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات. فموسيقا الشعر تتحق من خلال الكلمة التي تكتسب في الشعر حياة جمالية خاصة وقيماً فنية في وظيفتها ومعناها وأصواتها وجرسها وتصريفاتها واشتقاقاتها وايحاءاتها ودلالتها ومكانتها من السياق، ولهذا كان انتقاء الأديب لكلماته كانتقاء الرسام لألوانه والموسيقي لألحانه.

وتأسيساً على تلك الأهمية الخاصّة للموسيقا في الشعر باعتبارها عنصراً من عناصر الايحاء الشعري ومكملة مع الصورة واللغة أهم مستلزمات بناء القصيدة الشعرية الجيدة، فإن من الممكن تمييز نوعين من الموسيقا في شعر الشمّاخ، الأول: موسيقا خارجية تعتمد فيها الأوزان الشعرية المعروفة المتمثلة في صورة زمانية تتساوى في الحركات والسكنات في كل بيت من أبيات القصيدة التي تنتهي بقافية توثق النغم وهذه الصورة الزمانية تعتمد على إيقاع التفعيلة الذي يستغرق عدداً من الزمن متساوي الكمية.

والنوع الثاني من الموسيقا الشعرية في شعر الشمّاخ هو الموسيقا الداخلية لقصائده التي تسهم مع الموسيقا الخارجية في إنماء التجربة الشعرية، هذه الموسيقا المنبعثة من الألفاظ نفسها في تركيبها وتنسيقها وانسجامها في البناء مع أخواتها وما يصدر عنها من تناغم ورنين.

الموسيقا الخارجية في شعر الشمّاخ :

أوزانه وقوافيه :

اعتمد الشمّاخ البحور الطويلة كثيرة المقاطع كالطويل والوافر والبسيط والكامل، وهي بحور كثيرة الدوران ظاهرة الشيوع في الشعر العربي القديم، وكأن الشعراء صيروا استخدامها عرفاً سائداً وتقليداً مألوفاً، واحتل بحر الطويل المرتبة الأولى بين البحور الشعرية التي استخدمها الشمّاخ، وقد جاء هذا الاستخدام منسجماً مع ما هو متعارف عليه من شيوع بحر الطويل في الشعر العربي القديم، ولعلّ ميل الشاعر إلى استخدام البحور الطويلة يرجع إلى أنّ الشمّاخ كان يجاري التقليد الشعري المتعارف عليه في عصر ما قبل الإسلام والعصر الإسلامي وهي الفترة التي عاشها الشاعر وساير تقاليدها الشعرية فلم يشذّ عنها أو يخرج عن حدودها. يرى إبراهيم أنيس أن الشرط الرئيس لذيوع أي شعر يكمن في انسجامه مع بيئته اللغوية في أوزانه بالدرجة الأولى، فيقول «ربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها الأذن أكثر مما تفرض عليه التزام أخيلة وألفاظ بعينها فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقاً مرسوماً قد ألفه وتعوّد سماعه فإذا أخل الشاعر أو تصرّف فيه أو اخترع وزناً جديداً لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد»[٢٦].

وثاني الأسباب لميل الشمّاخ إلى بحور الشعر الطويلة يكمن في أن طبيعة الشاعر الفنية كانت تملي عليه الميل إلى استخدامها لأنه كان مولعاً بمتابعة جزئيات صوره ودقائقها متابعة دقيقة ومستوفية كما لاحظنا ذلك في استقصائه لصوره الشعرية في وصف الحمار الوحشي والقوس. والبحور القصيرة لا تمكنه من متابعة دقائق الصورة متابعة جيدة، لذا كان يبتعد عن استخدامها. يقول صلاح الدين الهادي «أكثر شعره في الوصف جاء في بحر الطويل، وهو بحر التأمل والعمق المناسبين للوصف وخاصة وصف الحيوان لما فيه من استقصاء الموصوف وهيئاته وأحواله»[٢٧].

أمّا ثالث الأسباب فيمكن أن نرجعه إلى أن طبيعة البحور الطويلة ربما كانت

(٢٦) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٨٧-١٨٨.

(٢٧) صلاح الدين الهادي، الشمّاخ حياته وشعره، ص٢٩.

تنسجم مع تكوين الشاعر النفسي وطبيعته الفكرية التي تميل إلى التروّي، والهدوء، واطالة التأمل، والقول بعد تفكير وتمحيص مما لا تيتحه الأوزان الشعرية في القصيدة «فإنّ كان لذلك دلالة على مدى انفعال الشاعر في شعره -بصفة عامة- فيبدو أن هذا الانفعال كان من النوع الهادئ الرزين لا الثائر العنيف»[28]. ولهذه الأسباب جميعها جاء أكثر شعره في الوصف والنسيب في البحر الطويل، وكذلك الحال بالنسبة لشعره في الرثاء وفي الفخر، بينما جاء غالبية مديحه في بحري الوافر والبسيط وكلاهما مما يصلح للمديح القوي الفخم الذي ينمّ عن انفعال الشاعر إلى حدٍ ما، أما بحر الكامل فقد استخدمه في قصيدة واحدة بالاضافة إلى أبيات متفرقة جاءت في الوصف والنسيب[29].

وهكذا نرى أن الشاعر كان واعياً لما في البحور الطويلة من موسيقى تنسجم مع حالته الشعورية المتانية ومع الاتجاه الفنّي في عصره، فجاء نصف شعره على البحر الطويل ذي الموسيقى الهادئة غير الصاخبة للتعبير عن عواطفه في أكثر من موضوع لأن درجة العواطف كانت واحدة، كما جاءت بقية أشعاره من البحور الطويلة كالوافر والبسيط والكامل، ولا شكّ في أن الشاعر كان حريصاً على اختيار البحور التي تحاكي ايقاعاتها النغمية ايقاعات النفس «فإنّ موسيقى الطويل إذا ما ترنم فيها أشاعت جواً نغمياً موافقاً للجو النفسي»[30].

ويناسب البحر الطويل أكثر الحالات والموضوعات لقابليته في التكيّف ويلاحظ القارئ لشعره أن أكثر نسيبه «يغلب عليه الحزن والاخفاق واليأس من وصل الحبيبة»[31]، ويعلل إبراهيم أنيس ذلك بقوله «إنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه»[32].

وهكذا فإنّ موسيقا الطويل إذا ما ترنّم فيها أشاعت جواً نغمياً موافقاً للجو

---

(٢٨) المرجع السابق، ص٢٩.

(٢٩) انظر الجدول المرفق في نهاية موضوع الموسيقى الخارجية.

(٣٠) عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص٤٢٣.

(٣١) صلاح الدين الهادي، الشمّاخ حياته وشعره، ص٢٩.

(٣٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٧٧.

النفسي، وأحلى الصور الفنية كما يقول عبدالاله الصائغ -تلك التي اختير لها بحر ذو ايقاعات تناسبها[٣٣].

والباحث لا يميل كثيراً إلى الربط بين بحور الشعر المختلفة وبين معان وموضوعات شعرية بعينها بحيث تصبح قاعدة يلتزم بها الجميع وفي ذلك إلغاء لقدرات الشعراء وتحديد لأمزجتهم وكبح لجماحها؛ فالوزن ليس قالباً خارجياً يفرض على التجربة بل يولد معها في اللحظة نفسها ويتشكل داخل كل تجربة تشكلاً منفرداً يختلف عن الوزن في قصيدة أخرى. والإيقاع الشعري، كما يراه جابر عصفور، «يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى... بحيث يمكن أن نجد قصائد متعددة من نفس الوزن، ولكن تفرض كل قصيدة على الوزن خصائص ليست له في غيرها من القصائد، وذلك بسبب العلاقات المتميزة التي تشكل القصيدة ذاتها»[٣٤].

أمّا قوافي الشاعر فهي لم تخرج عن المتعارف عليه في الشعر العربي القديم فقد ابتعد الشمّاخ عن القوافي الصعبة وإن استخدم قافية الزاي في إحدى قصائده التي لم يكثر استعمالها في الشعر العربي، مع أنها ليست من القوافي الصعبة. يقول إبراهيم أنيس «وليست تتطلب الزاي جهداً عضلياً يبرز قدرة ورودها روياً»[٣٥]. وسنوضّح اختياره لهذا البحر حين مناقشتنا لقصيدته الزائية.

وقد عمد الشمّاخ إلى استخدام القوافي المطلقة منها دون المقيدة لكونها أوضح في السمع وأشدّ أسراً للأذن، ولهذا سعى جاهداً إلى استنفار كل ما فيها من خصب وثراء لتمكينها من تأدية أعلى ما فيها من معطيات التأثير كأن يُتبع حركة الروي بألف الاطلاق ويقصد به الحيازة على جمال موسيقي أكثر عبر مد الصوت وهذا الضرب من العناية بالقافية كثر في شعره، كقوله[٣٦]:

لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ ورسمُ منـــازلٍ   عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُهَا

(٣٣) عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص٤٢٢.
(٣٤) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٤١٢.
(٣٥) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٨٤.
(٣٦) الديوان، ٢١١.

وقوله [٣٧]:

أمِنْ دِمْنَتَيْن عَرَّجَ الرَّكْبُ فيهما ... بِحَقْلِ الرُّخَامَى قَدْ أَنَى لِبِلاَهُمَا

وقوله [٣٨]:

أتَعْرِفُ رسْماً دارساً قد تَغَيَّرا ... بِذَرْوَةَ أَقْوَى بعد لَيْلَى وأَقْفَرا

وقوله [٣٩]:

صَدَعَ الظّعائِنُ قلبَه المُشْتَاقَا ... بِحَزِيرِ رَامَةَ إِذْ أَرَدْنَ فِرَاقَا

إنّ ترداد القافية يضفي على الشعر سحراً وجمالاً ويؤكد مع الوزن على ضبط موسيقا الشعر وإيقاعه، فهذه الضربات المنتظمة في نهاية كل بيت تبعث في النفس ارتياحاً بعد أن يتشوّق لها المستمع.

وقد أولى الشمّاخ القوافي ذوات الروي المضموم والمكسور عناية فائقة، إذْ استأثرت الضمة والكسرة بالنصيب الأكبر، ولا يخفى ما في هاتين الحركتين من قيمة جمالية وغنى صوتي كقوله في قصيدته التي مطلعها[٤٠]:

نَظَرْتُ وسَهْبٌ من بُوَانَةَ بيْننا ... وأَفْيَحُ من رَوْضِ الرُّبَابِ عَمِيقُ

وقوله من مطلع قصيدة أخرى[٤١]:

بَانَتْ سُعَادُ فنومُ العينِ مَمْلُولُ ... وكان من قِصَرٍ من عَهدها طُولُ

وقوله [٤٢]:

كأنّي كسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْناً رَبَاعِياً ... بِلِيتَيهِ من زَرِّ الحَمِيرِ كُلُومُ

وقوله [٤٣]:

رأيتُ وقدْ أَتَى نَجْرانُ دُوني ... ولَيْلَى دُونَ أَرْحُلِهَا السُّدِيرُ

وقوله [٤٤]:

عفَا بطْنُ قَوٍّ من سُلَيْمَى فعَالِزُ ... فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّوَاشِزُ

---

(٣٧) الديوان، ٣٠٧.
(٣٨) الديوان، ١٢٩.
(٣٩) الديوان، ٢٦١.
(٤٠) الديوان، ٢٤١.
(٤١) الديوان، ٢٧١.
(٤٢) الديوان، ٢٩٩.
(٤٣) الديوان، ١٥٢.
(٤٤) الديوان، ١٧٣.

وقد يطيل الشاعر حركة الروي حتى تعود أكثر نغماً وأشدّ قدرة على التأثير في المتلقي كأن يطيل كسرة الروي حتى تستحيل ياء، كقوله[45]:

وتَشْكُو بعيْنٍ ما أَكَلَّتْ رِكَابَهَـــا ... وقِيلَ المُنَادي : أَصْبَح القومُ أدْلِجي

وقوله [46]:

طَالَ الثَّواءُ على رسمٍ بِيَمْنُــودِ ... أَوْدَى وكلُّ خَلِيلٍ مرةً مُـــــودِي

وقوله [47]:

على طريقٍ كظهْرِ الأيْمِ مُطَّــرِدٍ ... يهْوِي إلى قُنَّةٍ في مَنْهلٍ عَالِـــي

أمّا حروف الروي فقد حددّها الشمّاخ في اطار سبعة عشر حرفاً من حروف الهجاء بالاضافة إلى الألف اللينة، وتجنب فيها استخدام الحروف النافرة أو الوحشية التي تصدم الأذن وتثقل الحاسة الفنية وآثر الحروف التي تتسم بالخفّة والسهولة وجمال الجرس وجاذبية النغم وخاصة حرف الراء التي نالت الاهتمام بين حروف روية وجاء خمس شعره ورجزه تقريباً على هذا الحرف، بالإضافة إلى ما جاء على حروف الميم واللام والنون والباء، التي تعد مع حرف الراء من حروف الذلاقة التي يسهل النطق بها لانطلاق بعضها من ذلق اللسان وبعضها الآخر من الشفتين وما تنطوي عليه من رنين نغمي مطرب وخاصة حرف النون التي وصفت بأنها «قينة الحروف»[48].

ولكن الشمّاخ استخدم أيضاً من الحروف ما تتطلب جهداً عضلياً واعتبرها إبراهيم أنيس «حروفاً رديئة الموسيقى تأباها الأذن ولا تستسيغها»[49] مثل (حرف القاف والهمزة والعين والحاء والجيم والضاد)، واستخدم من حروف الروي ما قلّ استعماله في الشعر العربي وإن لم يكن له صعوبة ولا يتطلب جهداً عضلياً مثل حرف (الزاي). ولا أميل إلى مثل هذا الرأي وأكاد ألمس في قوافيه هذه من الخفة والنغم ما تتقبله أذن السامع بسهولة.

---

(٤٥) الديوان، ٧٧.

(٤٦) الديوان، ١١١

(٤٧) الديوان، ٤٦٠.

(٤٨) رسائل أبي العلاء المعرّي، شرح وتحقيق عبدالكريم خليفة، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والتأليف، عمان، ١٩٧٩، ص.٣٩٥.

(٤٩) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٨.

ولا شكّ أن القافية والروي يقومان بدور بارز في إشاعة النغم في القصيدة ويُعدان من العناصر المهمة في إيقاع الشعر ويمثلان القرار لأمواج النغم ويشترك الروي في قوافي القصيدة فلا يكون الشعر مقفى إلا باشتماله على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات.

وهكذا من خلال جولة سريعة في أوزان الشمّاخ وقوافيه، نخلص إلى أن الشاعر قد حاول استغلال كل امكانات البحر الشعري أو الوزن العروضي، وتوظيفه لخدمة مضامينه وموضوعاته وصوره ومعانيه، فكان «موفقاً في اختيار الوزن الذي يتفق وحركة نفسه وينبيء في الوقت نفسه عن حالته الشعورية بوجه عام»(٥٠).

---

(٥٠) صلاح الدين الهادي، الشمّاخ حياته وشعره، ص٢٩٢.

جدول البحور الشعرية والقوافي وعدد الأبيات في شعر الشمّاخ

الرقم	البحر	القافية	عدد الأبيات	ملاحظـــــات
١	الطويل	الجيم	٦١	مجموع الأبيات التي قيلت على البحرالطويل
		الحاء	٠٩	(٣٥٤) بيتاً
		الراء	٨٨	
		الزاي	٥٦	
		الضاد	١٦	
		القاف	٣٩	
		اللام	٢٤	
		الميم	٤٤	
		الباء	٠٦	
		الهمزة	٠١	
٢	الوافر	الراء	٢٥	مجموع الأبيات التي قيلت على البحر الوافر
		العين	٢٤	(١١٤) بيتاً
		النون	٣٤	
		الدال	٢٩	
		الباء	٠٢	
٣	البسيط	الدال	٣٢	مجموع الأبيات التي قيلت على البسيط
		القاف	٢١	(٩١) بيتاً
		اللام	٣٧	
		الجيم	٠١	
٤	الكامل	القاف	٣٤	مجموع الأبيات التي قيلت على الكامل
		الباء	٠٦	(٤٢) بيتاً
		الهمزة	٠٢	
٥	الرجز	الفاء	٠٤	مجموع الأبيات التي قيلت على الرجز
		التاء	٢٢	(٥٧) بيتاً
		السين	١٠	
		الضاد	٠٥	
		الراء	٠٥	
		الألف اللينة	٠٧	
		اللام	٠٢	
		النون	٠٢	

الموسيقا الداخلية في شعر الشمّاخ :

مما لا شكّ فيه أننا حين نتأثر ونهتزّ طرباً لقصيدة ما فإنّ ذلك يعود في جزء عظيم منه إلى ذلك النغم الموسيقي الذي ينتظم أبيات القصيدة وما فيها من موسيقى داخلية تكمن في ألفاظها وتقطيعها اللغوي وما يتخللها من تكرار وجناس وغير ذلك مما سنلاحظه في دراستنا للموسيقا الداخلية.

والموسيقا الداخلية أو الإيقاع الداخلي هو «ترجيع منظّم في حروف الكلمات داخل البيت، ولا يهمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنّما يهمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم»[51]. ومعنى ذلك أن الايقاع يتمثل في الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على التفعيلات العروضية، ولا شكّ في أن ذلك مشقة أكبر من مشقة توفير الوزن العروضي، فعمل الشاعر «عمل كله جهد ومشقة وإرهاق ولكن ذلك من صعوبة التوفيق بين النزعات المختلفة بل المتنافرة في داخله التي تثور دفعة واحدة منذ بداية العمل... وهنا يجاهد الشاعر ليؤخر هذه ويقدّم تلك فلا يستريح حتى تهدأ جميعاً في نسق واحد»[52]. وهكذا نلاحظ ارتباط الموسيقى الداخلية بالتأثيرات العاطفية والشحنات الانفعالية التي تنشأ من التجربة الشعرية، فالجانب الصوتي ذو أهمية في الكشف عن انفعالات الشاعر ومشاعره، على أن ذلك لا يعني اجتزاء اللفظ بمفرده لاستكشاف الدلالة، وإنما تنشأ تلك الدلالة «من تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كله، أو في العبارة الواحدة، عندئذ يمكن للأصوات أن تشيع في النفس إحساساً عاطفياً معيناً، فليس هناك مقاطع أوحروف معينة يمكن أن تتصف في ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح، وإنّما الذي يحدّد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف وبين إحساس معين هو النغم الناشيء من جملة كاملة، ذلك إنّ الانفعال في داخل أي عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة، إنّه يتحقق من تداخل الكلمات صوتاً أو إحساساً»[53]. وبمعنى آخر إنّ الموسيقا الداخلية لا يمكن أن تتحقق من خلال اللفظ في حد ذاته، وإنّما من خلال دوره في سياق تمنحه تلك الموسيقى.

---

(٥١) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٣٥.

(٥٢) المرجع السابق، ص٢٣٧.

(٥٣) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٣٦-٢٣٧.

ومن عناصر الموسيقى الداخلية في شعر الشمّاخ :

١- التكرار :

التكرار في التعبير الأدبي هو تناوب الألفاظ واعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره»[٥٤]. وقد استغل الشاعر الامكانية الموسيقية في التكرار فجاء به في الشعر بصور متعددة، منها ذكر الفعل ثم يعقبه بمصدره كقوله[٥٥]:

وقَدْ أَلْبَسَتْ أَعْلَى البُرَيْدَيْن غُرَةً | من الشَّمسِ إلْبَاسَ الفَتَاةِ الجَزْوَرَا

وقوله[٥٦] :

وقَعْنَ به من أول اللَّيل وقْعـةً | لَدَى مُلْقَحٍ من عُودِ مَرْخٍ ومُنْتَجِ

وقوله[٥٧] :

ودَاوِيَّةٍ قَفْرٍ تَمَشَّى نِعَاجُهَـا | كمشْيِ النَّصارَى في خِفَافِ اليَرَنْدَجِ

ومنها ذكر المصدر ثم يعقبه بالفعل كقوله[٥٨] :

وقد كُنَّ استَثَرْنَ الوِرْدَ منـه | فأوردَهَا أوَاجِنَ طَامِيَـاتِ

ومنها تكرار الفعل في حالاته المختلفة، كقوله[٥٩] :

يَعَضُّ على ذواتِ الضِّغْنِ منها | كما عضَّ الثِّقَافُ على القنَـاةِ

فذكر الفعل ومصدره أو ذكر الفعل بأشكاله يخلق تجنيساً وموسيقى بين الحروف المتشابهة.

وقد يأتي الايحاء الصوتي والنغم الموسيقي من تكرار الحروف في البيت لأنّ التناغم الصوتي هو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة كقوله[٦٠] :

وخفَّتْ خِبَاهَا من جَنوب عُنَيْـزَةٍ | كمَا خَفَّ من نَيْلِ المَرَامِي جَفِيرُهَا

---

(٥٤) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص٢٣٩.

(٥٥) الديوان، ١٤٢.

(٥٦) الديوان، ٨٢.

(٥٧) الديوان، ٧٠.

(٥٨) الديوان، ١٦١.

(٥٩) الديوان، ٦٩.

(٦٠) الديوان، ١٦١.

فتكرار حرف الخاء في كلمات البيت يعطي إحساساً متناغماً بين الكلمات وخاصة إذا ما تبع هذا الحرف المهموس حرف آخر من الحروف المهموسة التي لا تحتاج إلى جهد عقلي كالفاء والباء.

«ولا ينبغي أن ننسى أن كل تكرار، مهما يكن نوعه، يستفاد منه زيادة النغم، وتقوية الجرس»[٦١]. وقد وجد الدارسون أن التكرار يفيد تقوية الصورة ويشيع في القصيدة جواً عاطفياً غامضاً [٦٢]. ويرون أن أهم خاصية تميّز الشعر من النثر ذلك الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها [٦٣]. «فالتكرار لم يكن صنعة يتقصّدها الشعراء وإنّما كان ضرباً من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوّي به جرس الألفاظ»[٦٤].

ولهذا فقد استحسن الشعراء تكرار ذكر المواضع وأسماء النساء كضرب من ضروب التشوّق والحنين لكثرة الحل والترحال في حياتهم، ونلاحظ هذا واضحاً في شعر الشمّاخ كقوله [٦٥] :

أقولُ وأهْلي بالجِنَابِ وأهْلُهَـــا بِنَجْدَيْن لا تَبْعَد نَوَى أمُّ حشْـرَجِ

«فالجناب ونجدين» أسماء أماكن ونلاحظ ما بينهما من تبادل حرفي الجيم والنون في الكلمتين، هذا التبادل بين حرف من حروف الذلاقة وحرف من الحروف التي تحتاج إلى جهد عضلي كحرف الجيم يخفف ثقل الكلمة، وقد تكرر مرة ثالثة بين الراء والجيم في نفس البيت في كلمة «حشرج» فلو استبدلنا حرف الراء بحرف آخر من الحروف التي تحتاج إلى جهد عضلي لأصبح النطق بالكلمة صعباً ، كما نلاحظ في هذا البيت تكرار كلمة أهل مرتين. وما يعطي هذا التكرار من نغم جميل. ولننظر إلى تكرار حروف أخرى كقوله [٦٦] :

رأيتُ وقدْ أتَى نَجْرانُ دُونِـــــي ولَيْلَى دُونَ أرْحُلِها السُّديـــرُ

فقد تكرر حرف الراء في البيت السابق أربع مرّات، أثناء ذكره لأماكن صاحبته

---

(٦١) عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ٥٦٨/٢.

(٦٢) عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص٤٢٦.

(٦٣) انظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢١.

(٦٤) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص٢٥٩.

(٦٥) الديوان، ٧٣.

(٦٦) الديوان، ١٥١.

واسمها، وما يضفي هذا التكرار من تردد نغمي، فقد جاء هذا الحرف في كل شطر مرتين كنوع من التشكيل النغمي، وقد يأتي تكراره أحياناً ثلاث مرات في كل شطر كقوله[٦٧] :

بها شَرَقٌ من زَعْفرانٍ وعَنْبَـــرٍ   أطارَتْ من الحُسْنِ الرِّدَاءَ المُحَبَّرا

فقد تكرّر حرف الراء ست مرات وأضفى على جمال الصورة نغماً موحياً. وقد يتبادل حرفان مواقعهما في كل شطر من أبياته، كقوله[٦٨]:

فلمّا أن تَغَمَّر صَاحَ فيهَــــا   ولَمَّا يَعْلُهُ الصُّبْحُ المُنِيـــــرُ

فهذا التناوب بين الراء والحاء في شطري البيت وتكراره في الشطر الثاني يضفي على البيت نغماً موسيقياً، والأمثلة كثيرة على تناوب الحروف وتكرارها في صدر البيت وعجزه في قصائد الشمّاخ، كقوله[٦٩]:

وتَقْسِمِ طَرْفَ العين شَطْراً أمامَها   وشَطْراً تَراه خشيةَ السَّوْطِ أخْزَرَا

فهذا التناوب بين حرف الطاء والراء في كلا الشطرين يعطي ظلالاً جميلة على الصورة ونغماً موسيقياً تتناوب فيه إيقاعات الحروف.

وقد تتلاحق بعض الحروف بشكل انسيابي فنحس تدفق ايقاعاتها وتتابعها في مثل قوله[٧٠] :

هَيْقٌ هِزَفٌّ وَزَفَانِيَّةٌ مَرْطَـــــى   زعْرَاءُ ريشُ ذُنابَاهَا هَرَامِيــــلُ

فتكرّر حرف الهاء وتتابع في كلمتين، وجاءت كلمة زفانية بعدهما كنوع من التداعي بين الحروف والالفاظ مما يسهل النطق بهما، يقول الدكتور ماهر مهدي «ولانصراف اللفظ المتشابه في التجنيس إلى اختلاف المعنى، واعتماد على رهافة حسّ الشاعر في استدعاء معنى كل لفظ، ربط بعض الباحثين المعاصرين التجنيس بنظريتي تداعي الألفاظ وتداعي المعاني»[٧١].

وقد تتكرر الكلمة في البيت أكثر من مرّة ولا نشعر بثقلها أو خروجها عن

---

(٦٧) الديوان، ١٣٦.

(٦٨) الديوان، ١٥٧.

(٦٩) الديوان، ١٣٧.

(٧٠) الديوان، ٢٧٧.

(٧١) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص٢٧٣.

السياق كقول الشمّاخ[٧٢]:

بِصَاعِقَةٍ لو صَادَفَتْ رمْلَ عَالِـــجٍ   وَرَمْلَ الغَنَا يوماً لهَالَتْ رِمَالَهَـا

وقوله [٧٣]:

فقَالوا: أعِدْهَا نَسْتَمِعْ كيف قُلْتَها   فقال كُثَيرٌ : لا أُحِلُّ عِلاَلَهَـــــا

فقد تكررت كلمة رمل في البيت الأول ثلاث مرات، كما تكررت كلمة قال وقلت وأضفى هذا التكرار نغماً موسيقياً. أو مثل قوله[٧٤]:

تَغَالَى بِرِجلَيْها إليك ابنَ مَرْبَـعٍ   فيا نِعْمَ المُغْتَلى مُغْتَلاَهُمَـــــا

فقد كرّر الشاعر كلمة نعم، وكرر كلمة المغتلى وتغالى دون أن نحسّ بخروج أو ثقل على اللحن الموسيقي في القصيدة والبيت.

ودراسة شعر الشمّاخ كفيلة بإظهار العديد من الأنغام التي تحاكي بها اللفظة معناها مثل «عوازف جن»[٧٥]، «شحوج باليفاع»[٧٦]، «سحيله في كل فج»[٧٧]، «تغرد شارب»[٧٨]، «أصات سديساها»[٧٩]، «أجد كأن صريفها بسديسها»[٨٠]، «صرير الاخطب»[٨١]، «صياح الدجاج»[٨٢]، «حنين المنائح»[٨٣]، «له زجل»[٨٤]، «بغامها»[٨٥]. «لهن صليل»[٨٦]، «ترنم ثكلى»[٨٧]، «نواعب»[٨٨]، «ركز مكلب»[٨٩]، «هديلاً»[٩٠]، وغيرها كثير من أصوات الذباب

---

(٧٢) الديوان، ٢٩٥.
(٧٣) المصدر السابق، ٢٩٥.
(٧٤) الديوان، ٣١٣.
(٧٥) الديوان، ٤٦١.
(٧٦) الديوان، ٢٤٧.
(٧٧) الديوان، ٢٢٨.
(٧٨) الديوان، ٢٢٨.
(٧٩) الديوان، ١٣٨.
(٨٠) الديوان، ٤٢٩.
(٨١) الديوان، ٤٢٩.
(٨٢) الديوان، ١٤٤.
(٨٣) الديوان، ١٠٨.
(٨٤) الديوان، ١٥٥.
(٨٥) الديوان، ١٦٥.
(٨٦) الديوان، ١٧٧.
(٨٧) الديوان، ١٩١.
(٨٨) الديوان، ٢٤٣.
(٨٩) الديوان، ٢٥٦.
(٩٠) الديوان، ٢٨٢.

والنحل وأصوات الإبل، وقد يكون للأصوات الخالصة قوة على الايحاء بأمور لا بدّ من ايرادها في سبيل استكمال إشاعة جو معين في القصيدة واستكمال الصورة التي هو بصدد رسمها مثل قول الشمّاخ[91] :

إِذَا ارْتَدَفَاهَا بعد طُولِ هِبَابِهَـــا   أَبَسًّا بِهَا من خشيةٍ ثم قَرْقَـــرَا

فأبسًا تعني الصوت الذي يستخدم لزجر النّاقة «بس بس» والقرقرة دعاء الناقة للهدوء، أو مثل قوله[92] :

وكادت على ذاتِ الثَّنانير ترتمي   بها القُورُ من حادٍ حَدَا ثم بَرْبَرَا

وقد تأتي بعض الألفاظ مسعفة في بعض الأحيان، لملء فجوة عروضية لم يتفق للألفاظ المعبرة عن المعنى المقصود أن أتت تملأها تماماً، فيكون لهذه الألفاظ خاصية تأدية الجو المقصود تصويره، وتكرار هذا النوع من الألفاظ عدداً معيناً من المرّات وبترتيب معين من شأنه أن يحدث هذا المفعول كقوله[93] :

وعَنْسٍ كأَلْواحِ الإِرَانِ نَسَأْتُهَـــا   إذا قيل للمشْبُوبَتَيْن هُمَاهُمَـا

٢- <u>الترصيع والتقطيع الصوتي</u> :

ويقصد بذلك أن يعمد الشاعر إلى تقسيم البيت إلى وحدات صوتية متساوية تتكون من تناوب ألفاظ متزنة متساوية من حيث الكم الصوتي، وقد تقصر هذه الكلمات على أحد شطري البيت أو أنه يوازن بينهما بهذه التقسيمات الصوتية، مثل قوله[94] :

مَحْصُ الشَّوَى شَنِجُ النَّسَا خاظِي المَطَى   صَحِلٌ يُرَجِّعُ خلفَها التَّنْهاقَـــــــا

أو مثل قوله[95] :

غَلْبَاءُ رَكْبَاءُ عُلْكُومٌ مُذَكَّـــرةٌ   لِدَفِّها صَفْصَفٌ قُدَّامُهَا مِيـلُ

أو مثل قوله[96] :

---

(٩١) الديوان، ١٤٤.
(٩٢) الديوان، ١٤١.
(٩٣) الديوان، ٣١٢.
(٩٤) الديوان، ٢٦٦.
(٩٥) الديوان، ٢٧٣.
(٩٦) الديوان، ٢٤٥.

مُوَتَّرَةِ الأنْسَاءِ مَعْوَجَّةِ الشَّـوَى | سَفِينَة بَرٍّ بالنَّجَاءِ دَفُـــوقُ

فالكلمات في الشطر الأول من الأمثلة السابقة متساوية المقاطع من حيث الكم الصوتي، ثم تتدفق في الشطر الثاني وكأنه يقيد موسيقاها بهذا الايقاع في الشطر الأول ويطلقه في الشطر الثاني. وقد يأتي تساوي المقاطع في الشطر الثاني من البيت في مثل قوله [٩٧] :

تهْوِي بها مُكْرَبَاتٌ في مَرَافِقِهَـا | فُتْلٌ صِيابٌ مَيَاسِيرٌ مَعَاجِيــلُ

أو مثل قوله في البيتين التاليين [٩٨] :

فاجْرُوا الرِّهَانَ فإنِّي ما بقيتُ لكمْ | غَمْرُ البَديهةِ عَداءُ القَرَادِيـــدِ

مُحَاذِرُ السَّوْطِ خَرَّاجٌ على مَهَـلٍ | من الأضَاميمِ سَبَاقُ المَوَاخِيــدِ

فهذه المقاطع المتساوية غمر البديهة، عداء القراديد، محاذر السوط، سباق المواخيد يتكرر فيها هذا الكم الصوتي وبتكراره يعطي للبيت موسيقا ونغماً وجمالاً، ولا يخفى ما ينتج عن ذلك من موسيقا داخلية تضاف إلى موسيقا البحر الشعري مما يزيد من نشوة المتلقي ويسهم في نقل المعنى إلى قلب السامع بيسر وسهولة. وقد تكرر في شعر الشمّاخ قوالب موسيقية محدّدة لوصف الناقة ، مثل قوله[٩٩] :

جُمَالِيَّةٌ في عِطْفِهَا صَيْعَرِيَّـــةٌ | إذَا البَازِلُ الوجْنَاءُ أرْدفَ كُورُهَا

وقوله [١٠٠] :

جُمَالِيَّةٌ في مَشْيِهَا عَجْرَفِيَّـــةٌ | إذا العِرْمِسُ الوَجْنَاءُ طَال اخْتِفَاضُهَا

وقوله [١٠١] :

جُلْذِيَّةٌ بِقُتُودِ الرَّحْلِ نَاجِيَـــةٌ | إذا النجوم تَدَلَّتْ عند تَخْفَـاقِ

فقد بدأ الشاعر بذكر صفة للناقة في بداية البيت وصفة أخرى في نهاية الصدر الأول للبيت ويستكمل بقية المعنى في الشطر الثاني من البيت بطريقة متشابهة وكأنها قوالب محددة.

---

(٩٧) الديوان، ٢٧٧.
(٩٨) الديوان، ١٢١.
(٩٩) الديوان، ١٦٥.
(١٠٠) الديوان، ٢١٢.
(١٠١) الديوان، ٢٥٤.

٣- التصريع :

وهو أن يذكر الشاعر القافية في نهاية الشطر الأول من البيت الأول وكأنه يريد تهيئة الذهن لقبول القافية التي ستبنى عليها القصيدة، ويدلل على مقدرته وتمكنه من القافية في فنه الشعري، وربما كان التصريع أثراً من آثار الغناء في شعرنا العربي، وقد أكثر الشعراء العرب من التصريع، وسايرهم في ذلك الشمّاخ فجاءت نصف قصائده مصرّعة، كقوله [١٠٢] :

مَاذَا يَهِيجُكَ من ذكرِ ابْنَةِ الرَّاقِـي   إذْ لا تَزَالُ على هَمٍّ وإشْفَـــاقِ

وقوله [١٠٣] :

بانَتْ سُعَادُ فنومُ العيْنِ مَمْلُـــولُ   وكان من قِصَرٍ من عَهْدِها طُولُ

ويعد التصريع من محاسن الكلام وقد اجتهد الشعراء في أن تكون مطالع قصائدهم مصرّعة، وألف الناس ذلك حتى أصبح سامع الشعر يترقبه وكأن في هذا التصريع ما يجعل الأذن تتهيئاً للقافية من الشطر الأول. ويحسن التصريع في مطالع القصائد ليتاح لصوت الشاعر مركزان يتوقف عندهما في استهلال نشيده حتى تأنس الأذن لقرار النغم المكرر من مرّة وكأنهم بذلك يعمدون إلى تجزئة الانشاد إلى مقاطع يمكن الوقوف عليها ليستأنف النشيد بعد ذلك، كقول الشمّاخ[١٠٤] :

ألاَ أدْلَجَتْ ليْلاكَ من غير مُدْلَـجِ   هَوَى نفسها إذْ أدْلَجتْ لم تُعرِّجِ

٤- الجناس ورد العجز إلى الصدر :

إنّ من ألوان الايقاع الجناس ورد العجز إلى الصدر، وقد أكثر الشمّاخ في شعره من هذه الاستخدامات التي تضفي على شعره ترجيعاً وترديداً للأنغام والأصوات من مثل قوله [١٠٥] :

تَخْدِي يَدَاها ورِجْلاها على شَرَكٍ   سَحَّ النَّجَاءِ به من بارقٍ بَـــاقِ

كادتْ تُسَاقِطُني والرَّحْلَ أنْ نَطَقَتْ   حمامةٌ فدعتْ ساقاً على سَــاقِ

---

(١٠٢) الديوان، ٢٥٣.

(١٠٣) الديوان، ٢٧١.

(١٠٤) الديوان، ٧٨.

(١٠٥) الديوان، ٢٥٦.

ففي البيتين جناس وفي كلمة بارق وباق وساق على ساق وكلمة ساق الأولى تعني الحمامة والثانية تعني ساق الشجرة أو فرعها. وقد يأتي الجناس بأشكال أخرى ليتم فيها تقديم بعض الأحرف على بعضها كقوله [١٠٦] :

أَفَادَ مَحَامِداً وأفادَ مَجْـــــداً فليْسَ كجامِدٍ لَحزٍ ضَنِيــــــن

فكلمة محامد وجامد ومجد تتقارب نغماتها بشكل جميل أو تتشابه أجزاء من الكلمة مع أجزاء أخرى، كقوله [١٠٧] :

علوتُ بِهَوْجَاءِ النَّجاءِ شِمِلَّـــةٍ بها من عُلُوبِ النِّسْعَتَيْن طُرُوقِ

فكلمة علوت وعلوب تتشابه في الحروف الثلاث الأولى، أو في مثل قوله [١٠٨] :

فَسَلَبْتِه مَعْقُولَه أمْ لَمْ تَـــرَىْ قلباً سَلاَ بعد الهَوَى فأفاقَـــا

ففي كلمة «سلبته» وكلمة «سلا» بعد الهوى تتشابه بعض أجزاء هاتين الكلمتين في اللفظ في لفظ السين واللام والباء. إذا ما أكملنا البيت. ونلاحظ في هذا البيت جمال الترصيع والتقطيع الصوتي في هذه المقطوعات أم لم ترى، قلبا سلا، بعد الهوى، ففي كل هذه المقطوعات امتداد مما يضفي جمالاً موسيقياً وتردداً يعطي للصورة الشعرية بهاءً جميلاً.

أمّا رد العجز إلى الصدر فيبدو في مثل قوله [١٠٩] :

وغَمْرةِ موتٍ خُضْتُ حتى قَطَعْتُهَـا وقد أقْطَعَ الجِبْسَ الهِدَانَ خِيَاضُها

وقوله [١١٠] :

إذا ما أدْلَجتْ وصَفَتْ يداهــــا لها إدْلاجَ لَيْلَةَ لا هُجُـــــوعِ

وقوله [١١١] :

إذَا اسْتَهَلاَ بِشُؤْبُوبٍ فقد فُعِلَــتْ بما أصَابَا من الأرض الأفَاعِيــلُ

فقد ردّ الشمّاخ عجز البيت إلى صدره بكلمات متجانسة ومتقاربة في اللفظ والمخرج وفي ذلك ترديد لأصوات بعينها مما يزيد من إيقاع الموسيقا الداخلية.

---

(١٠٦) الديوان، ٢٧٦.
(١٠٧) الديوان، ٢٤٤.
(١٠٨) الديوان، ٢٦١.
(١٠٩) الديوان، ٢١٤.
(١١٠) الديوان، ٢٢٦.
(١١١) الديوان، ٢٧٩.

وهكذا نلاحظ أن الترديدات في شعر الشمّاخ سواء أكانت لفظية أم حرفية فإنّها قد أثرت في موسيقا الشاعر الداخلية وأضفت عليها جمالاً وغناءً . فالصورة بدون موسيقى ولغة تخدم السياق لا تعني شيئاً، ولذا فإنّ الإيقاع الداخلي عامل مهم من عوامل بعث الصورة وتجميلها، وهو ليس مجرد زينة تكسو القصيدة فتمنحها بهاء فحسب وإنّما هو «الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعضها الآخر على أكبر نطاق ممكن»[١١٢]

(١١٢) مبادئ النقد الأدبي، أ. أ. ريتشاردز، ص١٩٤.

أنموذج تطبيقي

تحليل القصيدة «الزائية»

نموذج تطبيقي من شعر الشمّاخ

القصيدة «الزائية»

١- عَفَا بَطْنُ قوٍّ من سليمى فعالِــزُ ... فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّواشـزُ
٢- فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِــهِ ... لوصلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعَــارِزُ
٣- وَمَرتبةٍ لا يُستَقَالُ بها الــرَّدى ... تَلافَى بها حِلمِي عن الجهلِ حاجِـزُ
٤- وعَوْجَاءَ مِجْذَام وأمرِ صريمــةٍ ... تركت بها الشكَّ الذي هو عاجِــزُ
٥- كأنَّ قُتُودي فوق جأبٍ مُطَــرَّدٍ ... من الحُقْبِ لاحتْهُ الجِدادُ الغــوارِزُ
٦- طوى ظِمأَهَا في بَيْضَةِ القَيْظِ بعدما ... جرت في عِنانِ الشِّعريين الأماعـزُ
٧- فَظلت بيمئودٍ كأنَّ عُيونَهَــــا ... إلى الشمسِ -هل تدنو- رُكِيٌّ نَوَاكِزُ
٨- لَهُنَّ صليلٌ ينتظرن قضــــاءَهُ ... بضاحي عَذَاةٍ أمرَهُ وهْوَ ضَامِــــزُ
٩*- ولما رأى الإظلامَ بادَرَهُ بهـــا ... كما بَادَرَ الخَصْمُ اللَّجُوجُ المحافِــزُ
١٠- ويمَّمها من بَطْنِ ذَروَةَ رُمَّـــةً ... ومن دُونَها من رَحْرَحَانَ مفــاوِزُ
١١*- فلمَّا رأين الوِرْدَ منه صريمـــةً ... مَضَيْنَ ولا قاهُنَّ خلٌّ مُجَــــاوِزُ
١٢*- تَفَادَى إذا استَذْكَى عليها وتَتَّقِي ... كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخَاضُ الجَوَامِـزُ
١٣*- يُحَشْرِجُهَا طوراً وطوراً كأنَّمَـا ... لها بالرُّغَامَى والخَيَاشِيمِ جَــارِزُ
١٤*- محامٍ على عَوراتِها لا يَرُوعُهـا ... خَيالٌ ولا رَامِي الوُحُوش المُنَاهِـزُ
١٥*- يكلفها طوراً مداهُ إذا الْتَــوَى ... به الوِرْدُ واعوجّتْ عليهِ المجَــاوِزُ
١٦*- حَدَاهَا بِرَجْعٍ من نُهَاقٍ كأنَّــهُ ... بما رَدّ لحياهُ إلى الجوفِ رَاجِــــزُ
١٧*- وهمَّتْ بوِرْدِ القُنْتَين فصدَّهَـا ... حَوَامي الكُرَاع والقِنانُ اللَّواهِــزُ
١٨*- وصدت صدوداً عن شريعة ** عَثْلَبٍ ... ولابْنَيْ عَمارٍ في الصُّدُورِ حَزَائِـزُ

(*) جميع الأبيات التي عليها نجمة قد جرى ترتيبها حسب السياق العام للقصيدة.

(**) شريعة عثلب، استبدلت من «ذريعة عثلب» وفي رأيي أنها أنسب لمعنى البيت.

١٩*- ولو ثقفاهَا ضُرّجَت من دمائِهَا | كما جُلّلت فيها القِرامَ الرِّجائـــزُ
٢٠*- ومرّتْ بأعْلَى ذِي الأراك عَشيّةً | فصدّتْ وقد كادت بشَرْجٍ تُجَــاوِزُ
٢١*- وحلأها عن ذي الأراكة عامــرٌ | أخو الخُضْر يرمي حيثُ تكوَى النَّواحِزُ
٢٢*- قليل التلادِ غير قوسٍ وأسهُـمٍ | كأنّ الذي يَرمّي من الوحشِ تَارِزُ
٢٣*- مُطِلاً بزُرقٍ ما يداوى رَميُّهَـا | وصفراءَ من نَبْعٍ عليها الجلائِـــزُ
٢٤*- تخيّرَهَا القوّاسُ من فَرْعِ ضَالَةٍ | لها شذبٌ من دونها وحواجِـــزُ
٢٥*- نَمَتْ في مكانٍ كَنَّهَا واستوتْ به | فما دونها من غِيلِهَا متلاحِـــزُ
٢٦*- فما زَالَ ينجو كلٌ رطبٍ ويابسٍ | ويَنْغَلُ حتى نالَهَا وهو بــــارِزُ
٢٧*- فأنحى إليها ذات حَدٍّ غُرَابُهَـا | عَدوٌ لأوساط العِضاهِ مُشَـــارِزُ
٢٨- فلَمَّا اطمأنّتْ في يديهِ رأى غِنىً | أحاط به وازورّ عمّنْ يُحَـــاوِزُ
٢٩- فمظّعَهَا عامينِ ماءِ لِحَائِهَـــا | وينظرُ منها أيَّها هو غامِـــــزُ
٣٠- أقامَ الثّقَافُ والطّريدةُ درأهَا | كما قوّمت ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ
٣١- فوافى بها أهلَ المواسمِ فانبرى | لها بَيِّعٌ يُغلي بها السَّومَ رائِـــزُ
٣٢- فقال له: هل تشتريها فإنّهَـا | تُبَاعُ بما بيع التِّلاد الحرائِـــــزُ
٣٣- فقال: إزار شرعبي وأربـــع | من السِّيَرَاءِ أو أواقٍ نواجِــــزُ
٣٤- ثمانٍ من الكيريّ حُمْرٌ كأنّهَـا | من الجَمْرِ ما ذكّى على النارِ خابِزُ
٣٥- وبردان من خالٍ وتسعون درهماً | ومع ذاك مقروظٌ من الجلد ماعِـزُ
٣٦- فظل يناجي نفسه وأميرَهَـا | أيأتي الذي يُعْطَى بها أم يُجَـاوِزُ؟
٣٧- فقالوا له: بايع أخاك ولا يكن | لك اليومَ عن ربحٍ من البيعْ لاهِـزُ
٣٨- فلمّا شراها فاضت العينُ عَبرةً | وفي الصدر حُزّازٌ من الوجْدِ حامِزُ
٣٩- وذاق فأعطته من اللين جانباً | كفى، ولها أن يُغرقَ السَّهْمَ حاجِـزُ
٤٠- إذا أنبض الرامون عنها ترنّمت | ترنّم ثكلى أوجعتها الجنائِـــــزُ
٤١- قَذوفٌ إذا ما خالط الظّبىَ سَهْمُهَا | وإنْ ريغَ منها أسلمتهُ النَّواقِـــزُ

٤٢- كأنَّ عليها زعفراناً تُميـــرُه		خوازنُ عطّارٍ يمانٍ كوانِـــــزُ
٤٣- إذا سقط الأنداءُ صينت وأكرمت		حبيراً ولم تدرج عليها المعـــاوزُ
٤٤- فلمَّا رأينَ الماءَ قد حال دونـه		زُعافٌ لدى جنب الشريعة كـــارزُ
٤٥*- عليها الدُّجَى مُستَنْشاتٍ كأنَّها		هوادجُ مشدودٌ عليها الجزاجِـــزُ
٤٦*- شككن بأحْسَاءِ الأَذْنابَ على هُدىً		كمَا تَابَعَتْ سَرْدَ العِنَانِ الخَـــوَارِزُ
٤٧*- فأقبَلهَا نِجادَ قَوَّين وانتحــتْ		بها طُرُقٌ كأنَّهُنَ نَحائِـــــزُ
٤٨*- حَذَاهَا من الصَيْداءِ نعلاً طِراقُها		حَوَامِي الكُراعِ المُؤيداتُ العَشَاوزُ
٤٩*- ولمَّا دعاها من أباطحٍ واسِــطٍ		دوائرُ لم تُضْرَبْ عليها الجَرَامِـــزُ
٥٠*- غدَوْنَ لَهُ صُعْرَ الخُدودِ كما غَدَتْ		على ماءٍ يَمئُودَ الدِّلاءُ النَّواهِـــزُ
٥١*- فأوردهنَّ المَوْرَ مَوْرَ حَمامــةٍ		على كلِّ إجريَّائِهَا هو رائِـــزُ
٥٢*- فألقت بأيديها وخاضت صدورُها		وهُنَّ إلى وَحْشِيِّهنَّ كَـــوَارِزُ
٥٣*- ولمَّا استغاثت والهَوادي عُيُونُها		من الرُّهبِ قُبْلٌ والنفوسُ نَوَاشِزُ
٥٤*- نَهلْنَ بِمُدَّانٍ من الماءِ مَوْهِنَــاً		على عَجَلٍ وللفَرِيصِ هَزَاهِـــزُ
٥٥- فأصبح فوق النَّشْزِ نَشْزِ حَمامةٍ		له مَرْكَضٌ في مستوى الأرضِ بارزُ
٥٦- وظلّتْ تَفَالَى باليَفَاعِ كأنَّهَـــا		رِمَاحٌ نَحاهَا وِجْهَةَ الرِّيحِ رَاكِـــزُ

بين يدي القصيدة :

يُعدُّ الشمّاخ من «أوصف الناس للقوس والحمار»[1]، ولعلَّ من الأمثلة الجيّدة التي تؤكّد مهارته الفنيّة وقدرته على التصوير، وتبرزها واضحة، قصيدته الزائية؛ ففيها صوّر الشمّاخ معاناة الحمار الوحشي وأُتنه في بحثها الدائم عن الماء أثناء فَصْل الصيف والجفاف؛ وخوفها من الصائدين؛ مِمّا جعلها حريصة، شديدة الانتباه، متأنّية في اتخاذ القرار واختيار الوقت المناسب للسير نحو الماء. وقد أفاض الشاعر في وصف «القوس»، واستقصى -في صور جزئية- تصنيعها منذ أن كانت غصناً طرياً حتى أصبحت قوساً رائعة تعرض للبيع، فيُغَالى بسعرها ويرتفع ثمنها في الأسواق.

ولمّا رأيت أنَّ هذه القصيدة الزائيّة تحقق الغاية في أن تكون مثلاً لقصائده وأنموذجاً جيداً لها، اخترتها للتحليل، وإبراز رؤية الشاعر التي تبدو من خلال صوره الفنية وما تتضمنه من دلالات وايحاءات قد تعجز اللغة بدلالاتها الوصفية عن الإحاطة الشاملة والتعبير عن مشاعر الإنسان وما يحيط به، ومن هنا فقد كان لِزاماً علينا ونحن ندرس لغة القصيدة أن ندرس المعجم الشعري والاستخدام التقليدي للغة -تركيبات وأبنية وألفاظاً-، بالاضافة إلى التجديد والابتكار في اللغة الشعرية، وعلاقة الشعور العام المسيطر على القصيدة بلغتها، لاعتقادنا أنَّ لغة القصيدة وصورها وتركيباتها وموضوعاتها وموسيقاها، أجزاء تتكامل فيما بينها وتؤلّف عناصر في تركيب شامل هو البناء الفني للقصيدة، وهذه العناصر لم تعد قيمةً تزيينية تضيف إلى القصيدة ثوباً منمّقاً يزيدها جمالاً وَحَسْب، وإنّما هي جزء من بناء عضوي متماسك تؤدي دوراً مهماً في هذا البناء الفنّي للقصيدة.

والقصيدة الزائية مكان اهتمام اللغويين والنحاة فاستشهدوا ببعض أبياتها[2]، كما اختارها بعض الأدباء والنقاد في مجموعاتهم، فقد رويت القصيدة شبه كاملة مع بعض الاختلافات في ترتيب الأبيات في جمهرة أشعار العرب[3]، حيث اختارها صاحب

---

(١) الأغاني، لأبي فرج الأصفهاني، المجلد التاسع، ص١٨٧.

(٢) انظر: شرح شواهد المغني للسيوطي، ص٢٠٢؛ وشرح شواهد الشافية للبغدادي، ٨٤٩/٢-٨٥٠؛ وشرح أدب الكاتب للجواليقي، ص٣٧٢؛ والمخصص ٥/١٠؛ والمحكم لابن سيده، ١١١/١؛ وفي اللسان لابن منظور، مادة «عرق» و «نحز».

(٣) جمهرة أشعار العرب، تأليف أبي زيد محمد بن الخطاب القرشي، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص٨١.

الجمهرة أبو زيد القرشي نموذجاً لشعر الشمّاخ وعَدَّ صاحبها من أصحاب الطبقة السادسة من الشعراء، وهم أصحاب المشوبات. كما وردت بعض أبياتها في الشعر والشعراء والمعاني الكبير لابن قتيبة[4]، والحيوان للجاحظ[5]، وصفة جزيرة العرب لأبي محمد، الحسن بن أحمد الهمداني[6]. ووردت بعض أبياتها أيضاً في الحماسة البصرية[7]، وسمط اللآلىء[8].

وقد درسها في العصر الحديث الأديب محمود محمد شاكر وأعجب أيما اعجاب بقوس الشمّاخ[9]. كا حلّل القوس في القصيدة الزائية الدكتور صلاح الدين الهادي[10]. وما زال الكتّاب يعودون إليها في كتاباتهم ونقدهم للشعر والشعراء[11].

وقد أعدْتُ ترتيب الأبيات بما يتناسب وسياق معاني القصيدة وصورها. ولا بدَّ لي من تاكيد بعض المسائل التي أراها ضرورية لفهم النصوص وتحليلها، وهي:

١- أنَّ القصيدة الجيدة نصٌ مفتوح لا تنحصر بشرح واحد بل تتعدد شروحها بعدد قرائها بحيث تظل تقدم من الدلالات والمعاني والأخيلة ما يتجدد ويضمن لها القدرة على العطاء والبقاء على مرّ السنين.

٢- لن يتأتّى لنا فهم النص وأبعاده ومعانيه الجديدة إذا ما كبّلنا النص بقيود المدلول المعجمي للعنصر اللغوي، واغلقنا حدود عناصره أمام كل فهم أو رؤية جديدة، بحيث يظل هذا المفهوم قيداً يحاصر النص ويغلق عليه المنافذ ويكبّل حركته بأنفاس المعاني السابقة.

٣- أنَّ قيمة النص تتضح فيما تحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقي وليس بما

(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مصطفى السقا، طبعة المعاهد، ١٩٣٢، ٢٧٥/١؛ المعاني الكبير، حيدر اباد، ١٩٤٩، ٨٥٨/٢.

(٥) الجاحظ، الحيوان، ٧٩/٥.

(٦) أبو محمد الحسن بن أحمد الهمداني، صفة جزيرة العرب، ليدن، ١٩٨٤، ص٢٢٩-٢٣٠.

(٧) ابن الشجري هبة الله علي بن حمزة، (٥٤٢هـ)، حماسة ابن الشجري، حيدر أباد، ١٣٤٥هـ ٢٣١/٢.

(٨) أبو عبيد، عبدالله بن عبدالعزيز البكري، (٤٨٧هـ)، سمط اللآلىء، تحقيق عبدالعزيز الميمني، لجنة التاليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦، ص٤٧٣/١.

(٩) محمود محمد شاكر، القوس العذراء،

(١٠) صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره، ص١٩٦-٢٠١.

(١١) انظر: غسان عبدالخالق، جدلية الوعي والتجاوز، قراءة في رمز القوس، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٢٢، ص١٠١-١٠٣؛ والدكتور هاشم ياغي في كتابه معاناة ومعايير من جمال، مطبعة الفجر، ط١، ١٩٩٠، ص٢١-٢٣.

تحمله الكلمات من معانٍ مجتلبة من تجارب ماضية أو دلالات مستعارة من المعاجم.

٤- أنّ القصيدة العربية القديمة جزء من تراث شعري تستمد ذاتها ودلالاتها منه وتسهم في تحقيق هويته وجلاء معانيه، وتفصل بينه وبين اللغة في صيغتها العادية، وما تكرار بعض الصور في قصائد الشاعر الواحد وتكرارها مرّة أخرى عند بعض الشعراء إلاّ إشارة إلى أنها ترتدّ في حقيقتها إلى تراث شعري واحد منه تستمد شخصيتها ووجودها وكيانها، دون أنْ يَعْنيَ ذلك بحالٍ من الأحوال افتقارها إلى خصوصيّة تجعلها مستقلة قائمة بذاتها.

٥- لم تكن القصيدة العربية انعكاساً حرفياً للواقع العربي ولا تمثيلاً لمظاهره ولا محاكاة لإيقاعه، وإن كانت ظروف ذلك الواقع وشروطه تقوم بدورٍ حاسمٍ في تحديد الشكل الفني لهذا الشعر ومضمونه وإنّما هي رؤية فنيّة لهذا الواقع متميزة عنه وتسعى إلى اضفاء مسحة جمالية على هذا الواقع.

تحليل القصيدة :

الشمّاخ من شعراء البادية وهو مشغول كغيره بالرحيل وعدم الاستقرار والخوف من الآتي، ولمّا كانت طبيعة الحياة في البادية قاسية لا ترحم، فإنّ الناس فيها في صراع من أجل البقاء، وهم في سبيل ذلك يبحثون دائماً عن مكان لرعي مواشيهم ومورد للشرب والسقاية، حيث يتجمّعون إلى حين تنشأ بينهم علاقات إنسانيّة وعواطف دافئة، سرعان ما تنتهي حينما ينادي منادي الرحيل بالفراق، لتبدأ قصة جديدة مع حياة جديدة بعد أن تشتت الجمع وتفرّقت بهم السبل، وقادتهم أحلامهم وأطماعهم إلى حياة أخرى.

عفا بطنُ قوٍّ من سليمى فعالــزُ ... فذاتُ الغضا فالمُشْرِفاتُ النواشــزُ

فكلُّ خليلٍ غيرُ هاضم نفسِــــه ... لوصل خليلٍ صارمٌ أو معــــــارزُ

ومرتبة لا يُستقالُ بها الـــرّدى ... تَلاَفَى بها حِلمي عن الجهلِ حاجــزُ

وعوجاءَ مجذامٍ وأمرِ صريمــةٍ ... تركتُ بك الشكُّ الذي هُو عَاجِـــزُ

يقف الشمّاخ في تلك الربوع التي كانت تعجّ بالحياة فيراها بعد رحيل صاحبته مقفرة قد طُمست آثارها وانمحت، ويستقصي تلك الديار التي كانت سُليمى تملؤها بالحب والحياة، وكانت مواطن خصب ونماء على امتدادها واختلاف تضاريسها بين أودية خضراء وأماكن مرتفعة فلا يرى فيها أنيساً ولا يحس حياةً بعد رحيلها.

وقد تكون هذه الديار أقفرت من سُليمى لكنها عامرة بالحياة وإنْ كان الشاعر لا يحس هذه الحياة بعد رحيلها؛ فكلمة «عفا» تحمل معنيين متضادين، عفت الرياح الآثار: إذا محتها ودرستها، وعفت الأرض إذا غطاها النبات، وأرض عافية لم يرُع نبتها فوفر وكثر[12]. وهكذا يبدأ الشمّاخ قصيدته هذه البداية التي تحمل معنى التضاد والاختلاف فهو يشعر إذا ما أقفرت الأرض من الأعزّاء، أن الحياة قاسية لا تطاق، فما رحيل سُليمى إلاّ رحيل للعلاقات الدافئة بين الناس، وما هذا الشعور الحزين لفراقها إلاّ معنى من معاني الوفاء والإخلاص للآخرين، فكل من لا يغضّ الطرف عن بعض هفوات الآخرين ويضع من قدر نفسه ويكبح جماح رغباتها في سبيل رضى أصدقائه وإخوانه وأهله ومحبيه فهو قاطع للرحم ومانع للوصل؛ فالشاعر الذي اكتوى بنار الغدر (المرأة والناس!)[13] يشعر بأهمية كبيرة لمعنى الوفاء، ويكره الغدر وأشكاله، فهو القائل [14]:

لقومٌ تَصَابَبْتُ المعيشةَ بعدَهم	أعَزُّ عليّ مِنْ عِفَاءِ تَغَيُّـرا
تَذكَّرتُ لمّا أثقلَ الدَّينُ كاهلي	وصانَ يزيد مالَه وتَعَـذَّرا
رجالاً مضَوا مني فلستُ مُقَايِضاً	بهم أبداً من سائرِ النَّاسِ مَعْشَرَا

وهكذا نرى أن الشمّاخ أكدّ معنى الوفاء وأعلى من شأنه في غير قصيدة وإن اختلفت المناسبات.

ومن الوفاء أن تعطي لمصلحة الآخرين من قومك أكثر مما توليه لنفسك وتتحمل في سبيلهم العنت والأذى كما يتحمّل حمار الشمّاخ من الصدّ ونفور الأُتن ما يؤذيه ولكنّه يسعى في مصلحتها وتوفير الأمن والطمأنينة والسلامة لَهَا، وتأمين الحياة وأسبابها لهذه الأُتن.

---

(١٢) انظر اللسان، مادة (عفا).

(١٣) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ٩/١٩٠، ١٩١.

(١٤) الديوان، ١٣١.

ويمهّد لهذه الصورة بما ألفته الذاكرة العربية من تشبيه للناقة بحمار الوحش في صبره وقوة بأسه وجَلَده، ويختصر الأسباب التي تدفع بالمرء للخروج من الظروف الصعبة والأمور المهلكة التي إذا ما تدبّر الإنسان أمرها واستخدم ذكاءه وحنكته وحكمته، تجنّب الوقوع فيها، وقد عبّر الشاعر عن وسيلته تلك باستعارة ناقته.

وإذا كان الوصل نوعاً من الوفاء فإنّ عدم الوفاء هو القطع والمصارمة، والشاعر يستخدم التضاد بطريقة لافتة للنظر مثل بطن الوادي والمشرفات النواشز، والوصل والصارم الجذام، والأمر الصارم، والشك العاجز، والحلم والجهل، كلها ثنائيات متضادة تعلي من وتيرة القلق والتوتّر عند الشاعر، وتخلق لدى المتلقي إحساساً بالمشاركة، وتنعكس عن نفس قلقة لا تحسّ الاستقرار أو الأمان، وما الرحيل والخروج من الهموم والارتماء في أحضان الصحراء إلا هروباً من واقع سيء إلى ما هو أسوأ، ولكن الدوافع هي التي قد تجبر المرء على الهروب، وما أكثر ما ينغّصُ الإنسان حياة أخيه ويملؤها رعباً وحزناً وألماً، فليس إيجاد المكان الآمن الخصب أمراً سهلاً لكثرة المتزاحمين والمانعين غيرهم من الدخول إلى حماهم ولو أدّى الأمر إلى الاحتراب والاقتتال، وما أكثر ما تُمْنَع القبائل من الدخول إلى حمى قبيلة قوية مما يضطرها إلى الاستمرار بالبحث عن مكان آخر، ولهذا جاءت قصيدة الشمّاخ لتعبّر عن هذا الهمّ المؤرق، وما قصة الحمار الوحشي وبحثه عن المورد الآمن إلاّ معادلاً موضوعياً لهمّ الشاعر وأرقه وقلقه. يقول الشمّاخ:

كأنّ قتودي فوق جأب مطــــرّد ... من الحُقب لاحتهُ الجداد الغـــوارزُ

طوى ظمأها في بيضة القيظِ بعدما ... جرت في عِنانِ الشِّعْرِيين الأمــاعِزُ

فظلت بيمئودٍ كأنّ عيونَهَـــــا ... إلى الشمس -هل تدنو- رُكيٌّ نواكِزُ

لهنّ صليل ينتظرن قضــــاءه ... بضاحي عذاة أمره وهو ضامــــزُ

ولما رأى الإظلامَ بادرَها بــــه ... كما بادرَ الخصمُ اللجوجُ المحافِـــزُ

ويممّها من بَطْنِ ذَروَةَ رُمّــــةٌ ... ومن دُونها من رَحْرَحَانَ مَفَــــاوِزُ

فلمّا رأين الوِرْدَ منهُ صريمـــةٌ ... مَضَيْنَ ولاقاهُنَّ خلٌّ مجـــــاوِزُ

تفادى إذا استَذْكَى عليها وتَتَّقِي ... كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخَاضُ الجوامِــزُ

يُحَشْرِجُها طوراً وطوراً كأنما لها بالرُّغَامَى والخَيَاشيمِ جَــارِزُ

محامٍ على عَوْرَاتِها لا يروعُها خيالٌ ولا رامي الوُحُوش المناهِـزُ

يكلفها طوراً مداه إذا التـوى به الورْدُ واعوجّت عليهِ المجــاوِزُ

حداها برجع من نُهَاقٍ كأنّـــه بما رَدَّ لَحْيَاهُ إلى الجوفِ رَاجِـــزُ

هذه المجموعة من الأبيات تصوِّر رحلة البحث عن الماء، حيث يشبّه الشاعر ناقته التي تحمل همومه وتخرجه من المتاعب في قوة تحمُّلها وجَلَدها بالحمار الوحشي في صبره ومعاناته وترحاله للبحث عن المورد الآمن له ولأتنه وخوفه من الصائدين، فهو يعيش حالة خوف وقلق من الرماة لأنه «مطرّد» منهم، ويمكننا فهم هذا البيت على مثل هذه الصورة إذا كان المقصود «جأب من الحقب مطرّد» أي إذا استخدمنا التقديم والتأخير لبعض المفردات. وقد يكون مطرداً من الحقب، أي مبعداً عن المرعى والأتن من قبل الحمر الأخرى وكأنه يُعاني الوحدة والعزلة، فهو مطرود من مجتمعه، ولا أميل إلى مثل هذا التصوّر، بل أرى أن الحمار يعاني من تهديدين: هما مطاردة الصائدين له وهذا تهديد خارجي، ويشاركه في هذا التهديد الحمر الوحشية وأُتنها، كما يعاني من تهديد داخلي هو نفور الأتن منه وصدودها عنه، وملاحقته المستمرة لها، ممّا أضعفه وأهزل جسمه، وتشبه حالة الحمار هذه حالة الشمّاخ مع المرأة، فهو لا يجد منها إلاّ الصدود والغدر والسخرية، رغم رغبته الملحّة في الوصال والحياة الزوجية الهانئة.

وبعد أن يرسم لنا الشمّاخ صورة لمعاناة هذا الحمار الوحشي، ينتقل إلى تصوير حالة الأُتن وما تعانيه في ظل ظروف طبيعية قاسية، فيختار أشدّ الأوقات ظمأً ليمهد لرحيلها تحت وطأة هذا الحرّ الشديد الذي أنساها حالة العطش التي تعيشها فبدا لها السراب ماءً رقراقاً، إنها صورة معبّرة عن الهمّ الكبير الذي ينسيك همومك الصغيرة، فهذا الحر اللاهب والشمس الحارقة تطوي ظمأ الحمر الوحشية وتنسيها العطش لهول ما تلاقيه، فتظل مشغولة بمتابعة زوال الشمس وغيابها بأعين نضب ماؤها كما نضبت مياه الآبار، فالحركة –في هذا الحرّ الشديد– تجهدها وتزيدها عطشاً فتسمع لامعائها اليابسة صوتاً مميزاً من شدة العطش لكنها صابرة لا تتحرك تنتظر أمر قائدها للسير نحو المورد بينما الحمار صامت قد توقف عن الاجترار الذي

قد يزيده عطشاً على عطشه وكأن في وقوف هذه الحمر على هذا المرتفع صامتات صائمات عن الحركة تنظر عيونها نحو السماء، نوعاً من الاستسقاء وممارسة الطقوس في استدرار المطر والماء.

بقيت هذه الحمر تنتظر غياب الشمس حتى إذا ما أطلّت بوادر الاظلام هاجمته الحمر الوحشية وانقضّت مسرعة نحو المورد كما يهجم الخصم العنيد المتمادي في خصومته على أعدائه، واتخذت طريقها بين الأودية نحو رمة تلك القاع الواسعة التي تصب فيها الأودية، ولما تيقّنت الأتن من عزمه وقراره على الورود تبعته في سيره محاولة عدم إثارته بالهرب منه أحياناً وباتقائه والاختباء منه أحياناً أخرى وهو يقسو عليها بصوته وهمهمته ليستثيرها على الاسراع وعلى بذل أقصى ما تستطيعه من جهد بين هذه الطرق والشعاب الملتوية والضيقة، ولا يكتفي بالهمهمة والحشرجة في سوقها بل يتبعها في نهاقه وكأنه حادٍ يقود الظعائن ويغني لها، ويتابع هذا الحمار قطيعه ويتجه مسرعاً صوب المورد العذب، محاولاً أن يُطمئنها وأن يبعد عنها شبح الخوف والرعب بما يصدر عنه من أصوات وحشرجة ونهيق فيبعث فيها الأمن والطمأنينة وكأنه حامٍ لها لكي لا يروعها الصائدون والرماة، وكأن الشاعر أسبغ على الحمار الوحشي من الصفات الإنسانية ما هيأه لقيادة هذا القطيع. هذه لقطة من رحلة الحمر وأتنها نحو الماء حيث تبدأ بعدها مرحلة ثانية من الصراع مع الصائدين المختفين خلف قتراتهم يتربصون بالحمر حال ورودها الماء.

وهمَّتْ بِوِردِ القُنتين فصدَّهَـــا	حَوامي الكُراع والقِنانُ اللواهِـــزُ
وصدَّت صُدوداً عن شريعة عَثْلَبٍ	ولابْنَيْ غمارٍ في الصدورِ حَزَائِـــزُ
ولو ثَقِفَاهَا ضُرِّجتْ من دِمائِهـا	كما جُلِّلتْ فيها القِرَامَ الرِّجَائِـــزُ

هذا هو المورد الأول الذي حاولت الحمر الوصول إليه، على مرتفع من الأرض تحيط به العوائق والموانع الطبيعية من كل جهة، وهي تسعى إلى منابع المياه وليس إلى الأودية الضحلة، وتسمو دائماً إلى الأعالي وكأنها تحقّق رغبة في نفس الشاعر نكاد نلمسها في كل شعره، وهي التشوّف إلى المعالي والرغبة في السمو والارتفاع، ولا غرابة في أن يكون لقب الشاعر الشمّاخ مأخوذاً من الشموخ والسمو. ولكن الحمر

وجدت من تداخل القنان والجبال وضيق الطريق التي تحاصرها الجبال الوعرة ما أوقف سيرها وصدّها عن الوصول، فلم تيأس واتجهت صوب مورد آخر لعلها تجد فيه ما يشفي غليلها ويطفيء ظمأها فأحسّت وجود الرماة حول «شريعة عثلب» التي قصدتها وعرفت من تجاربها السابقة تربُّص الصائدين حولها، وصدق حدسها، فإذا بصائدين ينتظرانها؛ إنهما ابنا غمار اللذان بهما من الشوق لدمائها ما يشبه شوقها للمورد الصافي، فصدّت عن هذا المورد، وتركتهما يعالجان الحسرة والألم والضيق، ولو تمكّنا من رميها لغطياها بأثواب حمر من دمائها كما تغطى الهوادج الصغيرة بألوان الصوف الزاهية الحمراء ومختلف الأصباغ. ونستغرب في هذا التعبير طرفي الصورة المفردة فهما من مصدرين متضادين ومتناقضين كتناقض الحياة والموت، هذا التناقض الذي يعيشه الشاعر والصائدون والحمر الوحشية، ويملأ جوانب الكون بآثاره، فحول الماء «الحياة» يتربص الموت ممثلاً بابني غمار، والحمر شديدة العطش للماء «رمز الحياة» وابنا غمار شديدا العطش لدم الحمر وموتها. وزينة الحمر وما لبسته من دمائها بعد موتها يتشابه مع زينة الهوادج وما بداخلها من نساء وجمال وحياة.

تركت الحمر «شريعة عثلب» وما حولها من الرماة المهرة يجترون خيبتهم حسرات وألماً، واتجهت إلى مورد «ذي الأراك» فوصلته عشيّة، وقد كادت تتجاوز إلى منطقة شرج عذبة المياه لولا أنها أحسّت وجود أحد الصائدين، فعامر أخو الخضر كان يختبيء لها وهي تعرف دقة رميه وإصابته لمقاتلها.

ومرت بأعلى ذي الأراكِ عشيّـــةً	فصدّتْ وقد كادت بشرجٍ تُجَـــاوِزُ
وحلأها عن ذي الأراكةِ عامــــرٌ	أخو الخُضْرِ يرمي حيث تُكوى النواحِزُ
قليلُ التلادِ غيرَ قوسٍ وأسهــم	كأنَّ الّذي يَرمِي من الوحشِ تَـارِزُ
مُطلاً بزرقٍ ما يداوي رميّهـــا	وصفراءَ من نبعٍ عليها الجلائـــزُ

هذا الصياد الذي تعبر رقة حاله عن حاجته إلى الصيد كما تعبّر عن مهارته في الرمي قد أعد عدته من السهام القاتلة والقوس المزينة بالجلائز، التي اشتراها بثمن غالٍ لجودة صنعها ومتانتها حيث يستطرد الشمّاخ في وصف القوس ويرسم لوحة

جميلة مملوءة بالحركة والدراما والحوار ويضفي عليها لمحات إنسانية تجعلنا نتعاطف مع القوّاس الذي أتقن صنعها، يقول الشمّاخ :

تخيّرها القواسُ من فرعِ ضالةٍ ... لها شذبٌ من دونِها وحَواجِزُ

نمتْ في مكانٍ كنَّها واستوتْ بهِ ... فما دُونَها من غِيلها مُتلاحِزُ

يرسم لنا الشمّاخ لوحة لهذه القوس، ويستقصي مراحل صنعها منذ ان كانت غصناً رطباً من فرع شجر السدر المتشابك الأغصان والأشواك الذي يحيطها بحمايته فلا يستطيع أحد الوصول إليها بسهولة، فأقامت حولها الستور وحمتها الأشجار بأشواكها عن أعين الطامعين، فرآها القوّاس وأعجب بها وبدأ عمله للحصول عليها.

فما زالَ ينْجو كلَّ رطبٍ ويابسٍ ... ويَنْغَلُّ حتى نالَها وهو بـارِزُ

فانْحَى إليها ذاتَ حدٍ غُرَابُهَا ... عدوٌّ لأوْسَاطِ العِضَاهِ مُشَارِزُ

رآها بعينه النافذة، رغم كل ما يحيط بها من ستور فأعجبته، وقرر الوصول إليها وأن يجتاز إليها كل الموانع والعوائق، وأخذ يقطع ما يعيقه من شجر رطب ويابس حتى وصل إليها بعد جهد وعناء وبعد أن مهّد الطريق للوصول إليها، وكان قد أحضر معه فأسه الحادة القاطعة التي يجسد منها عدواً شرساً يتلف كل ما يلاقيه أمامه.

فلمّا اطمأنّتْ في يديه رأى غِنىً ... أحاطَ به وازورَّ عمَّن يُحَاوِزُ

كانت عين القوّاس مبصرة قادرة على التمييز ومعرفة الجيد من الرديء وما يدر عليه ربحاً وفيراً في عمله، فما إن استقرت بين يديه واطمأن عليها حتى استشعر غنى واستبشر خيراً وفيراً سيناله، فانشغل بها عن الآخرين واستغنى عمن سواها.

فمظّعَهَا عامينِ ماءَ لِحَائِهَا ... ويَنْظُر منها أيُّها هو غَامِزُ

أقامَ الثِّقافُ والطّرِيدةُ دَرْأَهَا ... كما قوّمت ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ

يصوّر لنا الشمّاخ مراحل تصنيعها وتحويلها من قضيب رطب إلى قوس مثيرة للاعجاب والتقدير، ويختار لنا كلمة «مظّع» التي يخبرنا معناها ما فيها من أسرار الصناعة «مظّعت الخشبة إذا قطعتها رطبة ثم وضعتها بلحائها في الشمس حتى تتشرّب ماءها ويترك لحاؤها عليها لئلا تتصدّع وتتشقّق ... ومظّعه تمظيعاً ملّسه ويبّسه وألانه...»[١٥]. والقوس لا بدّ أن تكون ملساء ومرنة ليتم انحناؤها ولا بدّ لها

(١٥) لسان العرب، مادة (مظع).

أيضاً من الصلابة، فكلمة «مظَعها» تؤدّي هذه الغاية.

وتابعها القوّاس وهو يقلّبها بين الظل والشمس مدة عامين، مستخدماً ثقافه ليقوّم ما اعوجّ منها حتى إذا انتهى من الثقاف أسلمها للطريدة وهو في كل هذا حريص على أن تكون في غاية من الجودة والروعة وحسن الصنعة، وكأنما وهو يهذبها ويثقفها ويلين منها ما استعصى يعالج فرساً شموساً ويسوسها حتى أطاعته واستسلمت لقياده، وأصبحت القوس جاهزة للعرض.

فَوافَى بها أهلَ المَواسمِ فانْبَرَى   لها بَيِّعٌ يُغْلِي بها السَّوْمَ رَائِزُ

فقال له: هل تَشْتَرِيها فإنَّها   تُبَاعُ بما بِيعَ التِّلادُ الحَرَائِزُ

فقال: إزارٌ شَرْعَبِيٌّ وأرْبَعٌ   من السِّيَراءِ أو أوَاقٍ نَوَاجِزُ

ثَمانٍ من الكِيرِيِّ حُمْرٌ كأنَّهَا   من الجَمْرِ ما ذَكَّى على النَّارِ خَابِزُ

وبُردانِ من خالٍ وتسعون دِرهماً   ومع ذَاكَ مَقْرُوظٌ من الجلدِ مَاعِزُ

فظلَّ يُناجِي نفسَه وأميرَها   أيأتِي الذي يُعْطَى بها أم يُجَاوِزُ ؟

فقالوا له: بايعْ أخاك ولا يكنْ   لك اليَوْمَ عن رِبْحٍ من البيْعِ لاهِزُ

فَلَمَّا شرَاها فاضَت العينُ عَبْرةً   وفي الصدرِ حُزَّازٌ من الوجدِ حَامِزُ

يرسم لنا الشمّاخ لوحة تعج بالحركة والبيع والمناورة والمساومة والاغراء بالمال الذي لا يصمد أمامه الفقير المحتاج، ولو تتبعناها بشيء من التفصيل فسنرى أن هناك مواسم للبيع اختار القوّاس الموسم المناسب لعرضها وسرعان ما يخطف بريقها الألباب فيلتقطها أحد المساومين ويلحظها أحد الخبراء في صناعة القوس فيأخذها ليغلي من سعرها فقد عرف ما فيها من عراقة وبراعة صنع، وعرف مقدار حُبّ صاحبها لها وأنه لن يبيعها إلاّ إذا أغراه بالمال، فأغدق عليه المال والدراهم والتبر المصوغ والفضة والبرود الجميلة وثياب الخال، ومعها جميعاً جلد ماعز مدبوغ على أحسن ما تكون الدباغة.

لقد أصبح القوّاس في صراع بين هذا الإغراء الذي يسدّ حاجة نفسه وعياله وبين قطعة من نفسه عاش معها عامين كاملين، فأصبحت جزءاً منه لا يقدر على فراقها، انها صورة من الوفاء ولون من ألوان المحبة، واحتدم في نفسه الصراع وهو لا

يقدر على الاختيار ولا تطاوعه نفسه على القبول أو الرفض إنها لحظة حاسمة وهو بحاجة إلى من يحسم هذا الأمر ويريحه من عذاب الاختيار ودوامة الصراع التي تلفّه.

ويأتي صوت من هؤلاء الذين تجمهروا حوله وقد استغربوا هذا المهر الذي دفع من أجلها، فشجّعوه على البيع وعدم تفويت هذه الفرصة، وفي لحظة ضعف باعها وأصبحت في يد من شراها فانفجرت أحزانه وفاضت عيناه ألماً وحزناً وتقطّعت نفسه حسرات، وكأن النيران قد اشتعلت بين جوانحه وأعماق نفسه، حينما فارقته وابتعدت عنه.

وذَاقَ فأعطتْه من اللينِ جَانِبـــاً	كَفَى، ولَهَا أنْ يُغْرِقَ السَّهْمَ حَاجِـزُ
إذَا أنْبَضَ الرّامون عنها تَرَنَّمتْ	تَرنُّمَ ثَكْلَى أوجَعتْها الجَنَائِـــــزُ
قذوفٌ إذا ما خالط الظَّبْيَ سهمُها	وإن ريغَ منها أسلَمتْهُ النَّواقِـــزُ
كأنَّ عليها زَعْفراناً تُميـــــرُهُ	خَوازنُ عَطَّارٍ يَمَانٍ كَوَانِـــــــزُ
إذا سَقَطَ الأنداءُ صِينَتْ وأُكرِمتْ	حَبِيراً ولم تُدْرَجْ عليها المَعَـــاوِزُ

انتقلت القوس إلى صاحبها الجديد الذي اشتراها بكريم أمواله، وهو ينتقل فيها يجرّبها ويشد وترها، فيجدها على خير ما تكون الصنعة، ويسكن السهم حشاها حتى إذا ما أنبض عنها سمعت لها عويلاً وندباً وكأنها امرأة أوجعها فقد بنيها ، فهي في أنين وحنين وعويل دائم، ولا شكّ في أنّ هذه العلاقة بين القوس والسهم وتشبيهها بالمرأة الثكلى، هي صورة من صور الوفاء وهي شكل آخر من أشكال هذه العلاقة الوفيّة بين الموجودات في هذا الكون، فكل ما في الكون يحنّ إلى أصله وإلى المكان الذي اعتاده وما فيه من ذكريات .

ويصوّر لنا السهم حال خروجه من جوف هذه القوس، وسرعته في الوصول إلى هدفه، فإذا ما أصاب الهدف، فإنه قاتله لا محالة، أمّا إذا انحرف عن الرّميّة بفعل شيء خارجي فإن الظبية تسقط خوفاً وهلعاً لدى سماعها صوته المرعب أثناء مروره ولا تقوى اقدامها على الهرب فتخر صريعة من الخوف. وحينما يعود بها من الصيد فإن للقوس مكانة مميزة ومنزلة رفيعة فيحيطها بأغطية من حرير ليمنع عنها الندى فلا تضعف أوتارها أو تتأثر بالرطوبة ويرش عليها ما يمنع عنها العفن والخراب

ويحفظها مصونة من كل أذى، فكأنّ عليها زعفراناً مما خزّنته أيادي العطّارين في اليمن ولعلّه من أحسن أنواع الطيب في زمنهم.

هذه هي لوحة القوس كما صوّرها الشمّاخ فبث فيها من العواطف الإنسانية الدافئة ما جعل المتلقي يتابع في خياله تلك القطعة الفنية الرائعة ويعيش مع الشاعر لحظات الفرح والحزن والزهو.

فلمّا رأين الماءَ قد حَالَ دونَـــــهُ ... زُعافٌ لدى جَنْبِ الشريعةِ كَــارِزُ
عليها الدُّجَى مُستنشاتٍ كأنّهـــا ... هوادجُ مشدودٌ عليها الجَزَاجِـــزُ

وكأن الشمّاخ بعد هذا الاستطراد في تصوير القوس التي تعدّ جزءاً من معاناة الحمار الوحشي وخوفه الدائم ووسيلة موته وهلاكه، يعود إلى هذا القطيع الذي يبحث عن مورد آمن بعد أن حال الصيّادون بينه وبين الماء، فقد استشعر آثارهم، وأحسّ وجودهم، وما تخفى قتراتهم المحاطة بوسائل التمويه وكأنّها هوادج قد زيّنت بمختلف ألوان الصوف الزاهية، فولّى هارباً لا يلوي على شيء يحدو قطيعه الذي انتظم في سيره كما ينتظم خرز العنان.

شَكَكْنَ بأحْسَاءِ الذِّنَابِ على هُـدًى ... كما تَابَعتْ سَرْدَ العِنَانِ الخَـوَارِزُ
فأقْبَلَها نِجَادَ قَوَّيْنِ وانْتَحـــــتْ ... بها طُرُقٌ كأنَّهن نَحَائِـــــــزُ
حَذَاهَا من الصَّيداءِ نَعْلاً طِرَاقُهـا ... حَوامِي الكُرَاعِ المُؤيداتُ العَشَاوِزُ

اتجهت هذه الحمر نحو النجود العالية وابتعدت عن قترات الصائدين وسلكت طرقاً ضيقة وملتوية، ولعلّ هذا الذي جعلها تنتظم في سيرها فوعورة الطريق التي تشبه النحائز وما فيها من صخور صلبة وحجارة قاسية قد انعلت هذه الحمر الوحشية نعلاً جديدة واطارت عنها نعلها القديمة.

ولمّا دَعَاهَا من أبَاطِحِ واسِـــطٍ ... دَوَائِرُ لم تُضْرَبْ عليها الجَرَامِــزُ
غدون له صُعْرَ الخُدودِ كما غَدَتْ ... على ماءٍ يمنودَ الدلاءُ النَّوَاهِــزُ
فأوردهنَّ المَوْرَ مَوْرَ حَمامَـــةٍ ... على كلِّ إجريَّائِها هو رَائِـــزُ
فألقت بأيديها وخاضتْ صدورُها ... وهُنَّ إلى وَحْشِيِّهِنَّ كَـــوَارِزُ
ولمّا استغاثَتْ والهَوَادِي عُيونُها ... من الرُّهْبِ قُبْلٌ والنُّفوسُ نواشِزُ

نَهِلْنَ بِمُدَّانٍ من الماءِ مَوْهِنـــاً		على عَجَلٍ وللفَرِيصِ هَزَاهِـــزُ

وأخيراً تذكر الحمار الوحشي مكاناً آمناً لم يسبق للصائدين أو للرماة أن وصلوا إليه فاتجه صوبه وقد أخذ العطش منها كل مأخذ حتى جفّ جلدها وتغيّرت ملامحها وسلك بها أقصر الطرق للماء وهو يدفعها مجرباً عليها مختلف أنواع الجري، وحالما وصلت إلى المورد ألقت بجسمها في الماء ولم تستطع الصبر والانتظار، لعلها تطفيء لهيب العطش، بينما خوفها من غدر الآخرين جعلها تنظر في مختلف الجهات، وتشرب على عجل من أمرها.

ويصوّر لنا الشمّاخ حالة الخوف التي عاشتها الحمر أثناء شربها؛ فعيونها تتحرك باستمرار، تكاد تستطلع ما خلفها فكأنها حولاء، ونفوسها تكاد تخرج من بين ضلوعها خوفاً وتحسّباً لأي طاريء ، وفرائصها ترتجف، وهو في كل ذلك لم يقل لنا أنها خائفة بل أعطى من الحركات والتعابير والملامح ما ينمّ عن خوف ورهبة شديدة.

فأصبحَ فوقَ النَّشْزِ نَشْزِ حَمامــةٍ		له مَرْكَضٌ في مُستوَى الأرض بارِزُ

وظلّت تَفَالَى باليَفَاعِ كأنّهَــــا		رِمَاحُ نَحَاهَا وجْهَةَ الريحِ رَاكِـــزُ

بعدما شربت هذه الحمر وذهب عنها الظمأ اتجهت إلى المرتفعات العالية حيث عادت إلى طبيعتها السابقة من الركض والمطاردة تحتك ببعضها بعضاً وكأنّ أعناقها المائلة رماح مالت قليلاً مع الريح.

هذه صورة لرحلة الحمار الوحشي مع أتنه بحثاً عن المورد الآمن والمكان الهادىء، وقد صوّر الشمّاخ في لقطات بارعة حالة عطشها وبحثها عن الماء وصدودها عنه، وحالة ورودها الماء وخوفها من غدر الآخرين وأذاهم وعودتها إلى حياتها الطبيعية الهانئة. إنّها صورة معبّرة عن بحث القبائل الدائم عن الماء والكلأ، ومعاناتها قبل الوصول إلى موقعها الجديد، كما صوّر الشمّاخ في صور مكملة للصورة الرئيسة مناظر الصائدين وأدواتهم ومهارتهم في الصيد، بالاضافة إلى لوحة القوس وهي أهم أداة عندهم للقتال والصيد، واستقصى بصور جزئية التطوّر الفني لمراحل صنع القوس منذ أن كانت غصناً طرياً بين الأشجار إلى أن استوت قوساً رائعة تباع بأغلى الأسعار.

يتّضح لنا من العرض السابق للقصيدة ما يلي :

(١) أنّ الهمّ الذي يؤرق الشاعر ويشغل باله ويسيطر على بناء الصورة لديه في هذه القصيدة هو الإحساس المرعب بالغدر، فإذا كانت الظروف قد أملت على الناس التعامل بحذر لا يخلو من الأنانية، وحب الذات، وتغليب المصلحة الخاصة على العامة، فإن نفسية الشاعر الفنّان لا تطيق هذه الممارسات الفردية وتسمو إلى نوع من الايثار والتضحية، فالمرء بعطائه وإيثاره، ولذا فإنني أرى أن مفتاح القصيدة وإطار الصورة هو قوله:

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفسِــهِ لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعَـــارِزُ

وتنداح من هذه النقطة عدّة دوائر ترسم أشكالاً مختلفة من معاني الوفاء، وما معاناة الحمار الوحشي ورحلته للبحث عن مورد آمن له ولأتنه، التي نال منها الصدّ والنأي والأذى، وتجاوزه لحقول الموت والرعب، ووعورة الطريق ليصل بها قبيل الفجر إلى المورد الصافي، لتطفىء ظمأها وتعود باطمئنان إلى المرعى، إلاّ صورة من صور الوفاء، ولو تتبّعنا الصور الجزئية في هذه اللوحة لرأينا الدّقة والمهارة في بناء معمارها الفنّي، فهو يرسم لنا في البداية صورة لحمار وحشي يعاني من الألم وملاحقة الصائدين ما أنهكه وغيّر حاله، وزاده سقماً وهزالاً موقف هذه الأتن منه، فهي تنفر منه وتصدّ عنه وكأنها تريد أن تتركه طعماً للرماة، ولكن الحمار لا يقابلها السوء بمثله، بل يتدبر أمره وينتظر الوقت المناسب، حتى إذا ما أقبل الظلام ونامت أعين الرماة انقضّ بها بحنكة القائد الماهر واختار طريقه بين تلك الشعاب والوهاد يسوقها سوقاً عنيفاً ويقسو عليها بالعضّ تارة وبأشكال مختلفة من صوته تارة أخرى لكي يصل إلى المورد قبل شروق الشمس، فكل همّه أن يصل بها سليمة مطمئنة لا يروعها مروّع، فسلك بها طرقاً مختلفة كلما صدّته عقبة أو اعترضه معترض نحاها عنه وأبعدها عن مكان الخطر حتى أوصلها إلى غايتها. وإذا كانت هذه الأُتن قد لاحته وأجهدته فإن الحمار الوحشي لا يقابلها الإساءة بل هو كما يصفه الشمّاخ :

محامٍ على عَوراتِها لا يروعُهــا خيالٌ ولا رامي الوُحُوش المناهِــزُ

وقد استطاع الشمّاخ أن يصوّر لنا هذا الموقف الطيب والدور المسؤول من خلال بحث

الحمار عن المكان الآمن، وصدوده وابتعاده بها عن كل أذى رغم أن أعداءه من الرماة المهرة أتقنوا إخفاء أنفسهم وقتراتهم وأعدّوا له كل وسائل الموت المحقّق، ولكنه تجاوزها جميعاً.

لقد جاءت نهاية الصورة التي رسمها الشمّاخ مغايرة للصورة الصامتة التي رسمها في البداية وأوحت بحالة من الترقّب والخوف والحذر وما أملته حالة العطش التي تعيشها الأُتن في هذا الجو الحار بحيث جاء كل ما فيها صامتاً ساكناً حذراً. لقد جاءت النهاية مكملة للوحة الرحلة تعجُّ بالحركة وبالشعور الغامر بالفرح والاطمئنان، فللحمار مكان خاص به للركض والمراقبة، ويوحي علوّه بالتميّز والقيادة، بينما تحتك الأُتن ببعضها وتسرح وتمرح في حالة اطمئنان وأمان. إنها النهاية السعيدة التي رسمها الشاعر لرحلة العذاب، ويمكن لنا أن نستشف منها رغبة الشاعر في إبراز عنصر الايثار وقيمة العطاء بلا منٍّ أو أذى.

ولعلّ هذه الرحلة للحمر الوحشية لم تشبع رغبة الشاعر في تصوير قيمة الوفاء وأهميته في حياة الناس ولم تحقق كامل ما يريد تصويره فانطلق خياله ليصوّر لنا من خلال القوس صورة أخرى للوفاء ولوناً آخر يستمد مصادره من حياة الناس، فهذا القوّاس يتعب في البحث عن غصن ليصنع منه قوسه حتى إذا ما رآه بين الأشجار المتشابكة والأشواك الحادة التي تحيط به، سعى نحوه بأدواته متجاوزاً الأغصان المتشابكة والأشجار التي تعترض طريقه، حتى إذا ما أصبح بين يديه أخذه بالعناية والرعاية وامتدت هذه العلاقة مع القوس لعامين يتعهدها صباح مساء حتى شربت ماء لحائها وأصبحت صالحة للصناعة، واستخدم أدواته التي أقامت ما اعوجّ منها حتى أصبحت قوساً تعجب الناظرين. وانبرى يعرضها في الأسواق للبيع، فيشعر بألم الفراق ولوعة الفقد، فهي جزء من نفسه عزيز، لكن حاجته إلى المال ليسدّ به رمق عياله ويحقق رغباته تدفعه إلى المغامرة، ويشتد الصراع في نفسه حتى إذا ما باعها تحوّل هذا الألم إلى دموع تغسل أحزانه.

فلمّا شرَاها فاضتْ العينُ عَبْــرةً وفي الصدرِ حُزّازٌ من الوجْدِ حَامِزُ

وما هذه الدموع إلاّ دموع الوفاء لمن أحب، وإن تجسّد مرّة في غياب القوس، فقد تجسّد

أيضاً في رحيل سُليمى عن الديار، إنه رحيل لعلاقات المودة والوفاء، ويفطن الشاعر لهذه العلاقة التي تربط بين القوس والسهم ويصوّرها بصورة جميلة، فإذا ما انطلق السهم نحو الرميّة وترك القوس خلفه، سُمِعَ للقوس حنينٌ وعويلٌ يشبه حنين الأم الثكلى التي فقدت أبناءها.

لقد ساهمت الصورة في تشكيل رؤية الشاعر للحياة وإذا ما عدنا إلى هذه الصور الجزئية، فإننا سنجد أنها تترابط فيما بينها بخيط دقيق يستطيع القارىء أن يلاحظه بحيث تتجمع هذه الصور الجزئية في بناء متكامل لتعطي لنا الصورة الكلية، ومن هنا فإن تحليل القصيدة من خلال الصورة يحقّق لنا الوحدة العضويّة فيها ويربط بين موضوعاتها التي تبدو لنا -أحياناً- متفرقة.

(٢) ومما سبق يمكن لنا أن نستنتج أن الصورة الشعرية قادرة على أن تخلق علاقات جديدة للألفاظ وتغني بذلك الاستعمالات اللغوية، وما الصورة إلاّ تركيبة لغويّة تنتج عن العلاقة المؤلفة بين الكلمات، وبسبب من محدودية الدلالة الوضعية للغة، فإن الصورة عاجزة عن أن تكشف الدور الذي تقوم به في البناء الكلي للقصيدة ما لم تستخدم الدلالات النفسية كوسيلة ثانية تكشف عن القيمة الجمالية التي تبرز من خلال التحليل، وحينما ندرسها على ضوء الدلالة النفسية يمكن لنا أن نتعمّق معانيها وينكشف دورها العضوي في البناء الفنّي.

فصورة الحمار الوحشي المُطرَّد الذي لاحته الجداد الغوارز ومعاناته معها وبحثه لها -رغم كل الأذى الذي لحقه منها- عن المورد الآمن، وتأكيده على هذا المعنى في بداية القصيدة، كلها دلالات تنمّ عن نفسية الشاعر ومعاناته من أشكال الغدر والنكران الموجودة في مجتمعه، فالصورة الشعرية حمّالة دلالات مفتوحة ومتنوعة، تولّد من المعنى المباشر للفظة دلالات جديدة تكشف عن رؤى ومعان خلف المعنى الظاهر.

(٣) يرى بعض النقّاد «أن الصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجرّدة إلى هيئات وأشكال تنتقل بالحواس»[١٦]. وتشكّل العناصر الحسيّة قاعدة الانطلاق

---

(١٦) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، ص٧٢.

لتشكيل الصورة في شعر أي شاعر، والمتتبع للصور الحسيّة في هذه القصيدة يجد أنها تتوزّع على أنماط متعددة منها البصرية والحركية والصوتية واللونية، ولمّا كانت القصيدة «الزائية» تموج بالحركة والصراع والدراما، فقد كثرت فيها الصور الحركية من مثل قوله :

وَلمّا رأى الإِظلامَ بادَرَهُ بِهــــا　　　كما بَادَرَ الخَصْمُ اللّجوج المُحَافِـــزُ

وقوله :

تَفَادَى إذا استَذكَى عليها وتَتَّقِي　　　كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخَاضُ الجَوَامِــزُ

ففي الصورة الأولى يصوّر لنا حركة الحمر الوحشية في انطلاقها أثناء حلول الظلام وكأنها في اندفاعها القويّ تشبه اندفاع الخصم اللجوج في هجومه واندفاعه نحو خصمه، وفي البيت الثاني تبدو حركة الأُتن وهي تحاول الاختباء والالتصاق ببعضها بعضاً خوفاً من الحمار الوحشي، واتقاء لشره كما تتقي النوق الجمل الفحل.

ومن الصور الحركية قول الشمّاخ :

غَدوْنَ لهُ صُعْرَ الخُدودِ كما غَـدَتْ　　　على ماءِ يمئُودَ الدِّلاءُ النَّوَاهِــزُ

فهي في سيرها نحو الماء طاوية شديدة الظمأ، وكأنها في بحثها عن الماء وخوفها من الأعداء تمشي على جنب مائلة مسرعة تشبه في سرعتها نزول الدلاء على ماء يمئود . كا يشبه الحمر الوحشية وهي تتفالى وتتطاول بإعناقها مع بعضها بعضاً وتميل أعناقها كما تميل الرماح باتجاه الرياح.

واستخدم الشمّاخ الصور الصوتية في هذه القصيدة ليبرز لنا قدرة الحمار الوحشي وقوته، في مثل قوله:

يُحَشْرِجُها طوراً وطوراً كأنّمَــا　　　لها بالرُّغَامَى والخَياشِيمِ جَــارِزُ

وقوله :

حَدَاها بِرجْعٍ من نُهاقٍ كأنّـــه　　　بما رَدَّ لَحْيَاهُ إلى الجَوفِ رَاجِــزُ

لم يكتف الشمّاخ بتصوير الحمار الوحشي وقوته أثناء سوقه للأُتن نحو المورد وما تلاقيه منه من عض وأذى ، بل صوّره لنا راعياً لها يمنعها من التشتت ومن الوقوف أثناء السير ولكثرة هذه الأُتن فهو لا يستطيع أن يطاردها جميعاً بالعض والرفس بل

هو يستخدم صوته ليزجر به هذه الحُمر ويعيدها إلى الطريق كما يستخدم الحادي صوته أيضاً في توجيه سير القافلة.

أمّا صوت القوس حينما ينطلق منها السهم فقد صوّره لنا وكأنه صوت امرأة ثكلى فقدت عزيزاً عليها في قوله:

إذا أنبضَ الرامون عنها ترنَّمت　　　　تَرنُّمَ ثَكْلَى أوجعتها الجَنَائِــــزُ

وصوّر لنا أثر هذا الصوت إذا ما سمعته الظبية فإنها تسقط من الخوف ولا تقوى على السير والمشي.

قَذُوفٌ إذا ما خالط الظّبْيَ سَهْمُها　　　　وإن رِيغَ منها أسلمته النَّواقِــزُ

وأكثر الشاعر من استخدام الصور اللونية من مثل قوله :

كَأنَّ قُتودي فوق جَأبٍ مُطَــــرَّدٍ　　　　من الحُقْبِ لاحتْهُ الجِدَادُ الغَـوَارِزُ

واختار الشمّاخ الحقب من الحمر الوحشية وهو الحمار الأبيض الحقوين، لما يتميز به من خطوط جميلة، وقوله :

ولو ثَقفاهَا ضُرِّجت من دمائهــا　　　　كما جُلِّلت فيها القِرامَ الرَّجَائِــزُ

وقوله :

عليها الدُّجَى مُستَنْشَاتٍ كأنَّهـا　　　　هَوادِجُ مشدودٌ عليها الجَزاجِـــزُ

وقوله :

ثَمانٍ من الكِيرىِّ حُمْرٌ كأنَّهــــا　　　　من الجَمْرِ ما ذَكّى على النَّارِ خَابِـزُ

هذا الاهتمام باللون الأحمر وما يثير في النفس في صورة الصيد من دماء وقترات عليها الصوف الأحمر، عنصر مكمل لعناصر الصورة وتركيبها.

وقوله :

مُطِلاً بزرقٍ ما يداوي رَمِيُّهَــــا　　　　وصفراءَ من نَبْعٍ عليها الجَلائِــزُ

هذا الاهتمام بلون القوس والسهام وقترات الصائدين وما عليها من ألوان الأصباغ يعطي للصورة اضاءات زاهية ويكشف لنا عن دلالات نفسية بعيدة.

أما الصورة البصرية فنلحظها في قوله :

فظلّت بِيَمنُودٍ كأنّ عُيونَهَـــــا　　　　إلى الشمسِ -هل تَدْنُو- رُكِيٌّ نَواكِزُ

وقوله :

فلما رأينَ الماءَ قد حالَ دُونَــه　　　زُعافٌ لدى جنْبِ الشَّرِيعةِ كَــارِزُ

كما استخدم الشاعر الصورة الشمية في مثل قوله:

كأنّ عليها زَعْفرأناً تُميــــرُه　　　خَوازِنُ عَطّارٍ يمانٍ كَوانِـــــــزُ

فهذه الصور الحسية تتداخل في كثير من الأحيان ولا نكاد نميز نمطاً منها عن غيره، ولم يكتف الشاعر بالصور الحسيّة في هذه القصيدة بل استخدم أيضاً الصور العقلية في مثل قوله :

ومرتبةٍ لا يُستقالُ بها الــرَّدى　　　تَلاَفَى بها حِلمِي عن الجهلِ حَاجِزُ

وعَوْجَاءَ مِجْذَام وأمْرِ صَرِيمَــةٍ　　　تركتُ بها الشكَّ الذي هو عَاجِـزُ

فحلمه حاجز له عن الجهل، والعزيمة تمضي به وتتجاوز الشك العاجز الذي لا يقدر على المضي.

والصورة عند الشمّاخ لا تأتي عن طريق التشبيه والكناية والاستعارة وحسب، وانما هي تأتي أيضاً من خلال التراسل بين العلاقات، وهي ليست جزئية مفككة، وانما صورة متكاملة مليئة بالحركة والحياة وكأنها شريط سينمائي يمتلك الشاعر فيه ريشة الفنّان وأدوات النحّات فيقدّم لنا لوحات رائعة يمتزج فيها اللون بالحركة بالصوت وتبدو فيها الحواس جلية بحيث تؤثر على متلقي شعره من خلال استخدامه لمثيرات اللمس والشم والسمع والبصر، بحيث تنسجم هذه الصور المفردة وتتكامل لتشكل بالتالي صورة كاملة هي القصيدة.

(٤) إنّ الشاعر الشمّاخ في قصيدته هذه مدرك لشبكة العلاقات التي تنتج الصورة المعبّرة فالعلائق بين الإنسان والمكان والزمان قوية، فعلى سبيل المثال المكان في لوحة الأتن يقوم بدور رئيسي في التحفيز لاستمرار الصورة وعدم انقطاعها عند نقطة معينة، فهو مصدر الماء مرّة، وعائق لامتلاكه مرّة أخرى.

والإنسان مصدر للحياة مرّة والموت للآخر «الحمر الوحشية» مرّة أخرى، والزمان الذي تتحول فيه الأحداث متخيل له دلالات كثيرة تخدم الصورة وتعمّقها وتجعلها شبيهة بالواقع. والزمان قد نما في رحلة الحمر الوحشية وأتنها منذ أن بدأ

الظلام حيث انطلقت للبحث عن الماء فوردت أول ماء «عشية» فصدتها عوامل الموت والخوف الموجودة في المكان، واستمرت في رحلتها حتى وصلت إلى المورد الآمن وشربت منه «موهنا» أي بعد انتصاف الليل وقبل طلوع الفجر، «نهلن بمدان من الماء موهنا».

والزمان «الليل» مصدر أمان واطمئنان برغم ما يوحي به من خوف وظلمة و «النهار» مصدر معاناة للحمر وعائق لها عن الحركة لأنه يقف دلالة كشف وتعرية لهذه الحمر.

إنّ الأمكنة التي رصدها الشمّاخ في القصيدة تعد ضرباً من المتاهات واستخدمت استخداماً رمزياً، وإن كانت أماكن حقيقية قد تكون في موقع جغرافي، أعني أنه يصعب على القارىء أن يسلم بأن هذه الأتن التي قدّمها الشمّاخ تهاجر من مواقع في الجزيرة إلى مواقع بعيدة للبحث عن الماء وتقطعها في ليلة واحدة، وقد يقبل المتلقي أن ترمز هذه الأماكن إلى شدة معاناة الأتن.

إنّ علاقات المشابهة والمماثلة والتحويل في الصورة تقوم على الثنائية مما يشكل جدلية بين مجموعة من الأضداد، الماء – العطش، الليل – النهار، الجبل – السهل، رطب – يابس، التواصل – الانقطاع، الفقر – الغنى، الموت – الحياة. إنّ تضافر هذه الأضداد في تقديم الصورة إنّما يشكل وجهاً للحياة الإنسانية التي يعبّر عنها الشاعر، والإنسان في حالة صراع دائمة مع الإنسان حيناً ومع الطبيعة أحياناً، وتجسد هذه التضادية شعور العربي في صحرائه بالخوف من الموت والهلاك، وتؤكد تشبثه بالحياة. وتتمثل رمزية القصيدة في الهروب من الموت والتشبث بالحياة في ظل المعاناة التي يعيشها الإنسان وقد انجلى ذلك من خلال:

أ- المحافظة على الصداقة، رغم ما تتعرّض له من هزّات، ويعود هذا إلى حاجة الإنسان إلى أخيه الإنسان.

ب- صمود الحمار والأتن رغم كل ما يعترضها ووصولها إلى مصادر الحياة وتجاوزها كل الأسباب والعوائق من وعورة المكان ومحاولات الصائدين.

جـ- تأمين مستلزمات الحياة ببيع القوس رغم نفاستها وصعوبة التضحية بها.

ومن هنا فإنّ القارئ لهذه القصيدة يلحظ بوضوح واقعاً فنياً من خلال حركة الوصف في النص، حيث تقوم الصورة بدور تفسيري وانفعالي؛ ففي لوحة القوس نرى استقصاء الشاعر لكل صغيرة وكل صورة جزئية ومتابعة نمو القوس وصقلها وتهذيبها، ويقدم لنا معلومات هامة عن القوس، كما يحاول هذا التصوير الدقيق في اطار اللوحة الكلية من تقريب المسافة بين المبدع والمتلقي بحيث يشعر القارئ بقرب هذه القوس من نفس صانعها ومصورها ويسير معه خطوة خطوة في صنعه وتصويره فتقترب القوس من نفس القارئ ويشعر في لحظة القراءة أنه متعاطف مع القوّاس يحسّ مثل إحساسه ويحرص على امتلاكها كما حرص صاحبها على ذلك، وهكذا تكون الصورة قد أدّت وظيفتها الجمالية والانفعالية في هذا النص.

(٥) لغة الشمّاخ على الرغم من كزازتها كما يرى ذلك ابن سلام [١٧] ، إلاّ أنها أبانت عن امتلاك الشاعر لناصيتها، وتطويع الكلمات لتتناسب مع صوره وأفكاره. فحينما وصف الشاعر حمار الوحش واقفاً صامتاً يعاني من حرارة الشمس وصعوبة الحركة في وسط هذه الصحراء اللاهبة، وقال «وهو ضامز»، فاختار كلمة ضامز ليستكمل بها بناء صورته عن حالة الحمار في هذا الحرّ الشديد، فضامز بمعنى توقف عن الاجترار، واجترار ما رعاه الحمار من العشب يحتاج إلى قليل من الماء ليرطّبه ويسهّل عملية الهضم، ولما كان العطش مسيطراً عليه فهو بحاجة إلى ما يقلل عطشه لا ما يزيده، ولهذا جاءت هذه الكلمة لبنة قوية في بناء معماره الفنّي ووصفاً مناسباً لموقف الحمار وأتنه في هذا الصيف القائظ.

وحينما يصوّر لنا الشاعر سوق الحمار لأتنه سوقاً عنيفاً قاسياً يختار من الكلمات ما يثير في النفس الإحساس بالشدة والهيجان وكأنها لهب يشتعل وتشتد نيرانه وكأنه يلحقها بسوط يلهب بها أدبارها ويشعل فيها الخوف والرعب، فاستخدم الشاعر كلمة استذكى التي تعني الاشتعال واشتداد اللهب واثارتها على السير بسرعة وقوة، ويدلنا المعجم اللغوي على أن «ذكو قلبه يذكو إذا حي بعد بلاده، فهو ذكي على فعيل، وقد يستعمل ذلك في الإبل»[١٨]. فهذه الأتن كأنها لا تحسّ حالها

(١٧) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، طبعة دار النهضة العربية للطباعة النشر، بيروت، ص٢٩.

(١٨) لسان العرب، مادة (ذكا).

ومصيرها إذا ما أبطأت السير فهي بليدة حتى إذا استذكى الحمار عليها، أزاح عنها هذه البلادة، وأحسّت ما بها فطارت نحو الماء مسرعة.

ولقد سبق لنا أن أوضحنا معنى كلمة «مظّعها» وكيف أنه استخدمها فأوجز وأفاد في توضيح الصورة وتقريب المعنى. ومثل هذه الكلمات كثير في شعره تنمّ جميعها عن دقة في الاختيار وحسن استخدام.

ولا شكّ في أن تصدي الشمّاخ لمثل هذه القافية «الزائية» الصعبة أمر يؤكد قدرة الشاعر الفنية وتمكنه من اللغة فقد استخدم من الألفاظ التي تنتهي بهذه القافية ما قلّ استخدامه عند غيره من الشعراء، وهي ميّزة ايجابية له، ولو تتبعنا موسيقى هذه القصيدة لوجدنا حرف الزاي الذي يشعرنا بالحزّ والقطع ويضطر المرء إلى السدّ على مخارج الكلمة لتعطي عند لفظها صوتاً موسيقياً، يفيد معنى الشد والقطع، مما يعطي دلالة لموضوع الصورة في القصيدة.

وتعتبر «الزائية» من القصائد العربية القليلة التي استخدمت هذه القافية، ولهذا فإنّ لها نكهة خاصة هي نكهة التميز والانفراد، وتلفت إلى سماعها الآذان بقوة، أما بحرها «الطويل» فقد جاء مناسباً لمثل هذه القصيدة التي تحتاج إلى شيء من الحركة والحوار والدراما والوصف الدقيق، وهذه الأمور يسهل استعمالها في حالة تفعيلات البحر الطويل.

وايقاع القصيدة الداخلي يتابع حركة هذه الحمر وهي تسعى مسرعة نحو عين الماء، وقد برز التكرار بأشكاله المختلفة كنوع من الايقاع الذي يعطي للقصيدة موسيقى ونغماً خاصاً. ومن التكرار، تكرار الفعل في مثل قوله :

تَفادىَ إذا استذْكَى عليها وتَتَّقِي ... كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخَاضُ الجَوَامِزُ
أقامَ الثِّقافُ والطَّريدةُ دَرْأَهَـا ... كما قَوَّمت ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ
غَدوْنَ له صُعْرَ الخُدودِ كما غَـدَتْ ... على ماءِ يَمْئودَ الدِّلاءُ النَّواهِـزُ

وكذلك تكرار الفعل ومصدره ، مثل قوله :

وصدَّت صُدُوداً عن شَرِيعةِ عَثْلَـبٍ ... ولابْنَيْ غمارٍ في الصُّدُورِ حَزَائِـزُ
إذا أنبضَ الرامونَ عنها ترنَّمـت ... تَرَنُّمَ ثُكْلَى أوجَعَتْها الجَنَائِـزُ

وقد يكرّر الكلمة في مثل قوله :

يُحشْرِجها طوراً وطوراً كأنّمَـــا	له بالرُّغَامَى والخَياشِيمِ جَـــارِزُ
فأوردهنَّ المَوْرَ مَوْرَ حَمامـــــة	على كلِّ إجريَّائِها هو رَائِــــــزُ
فأصْبحَ فوقَ النَّشْزِ نَشْزِ حَمامةٍ	له مَركَضٌ في مُستوى الأرض بَارِزُ

والأمثلة كثيرة على استخدام الشاعر لألون الايقاع والموسيقا الداخلية مما يضفي على القصيدة أنغاماً يسهل النطق بها ويخفّف من صعوبة ألفاظها.

الخاتمة :

لقد حاولت في هذه الدراسة أن أستجلي شعر الشمّاخ وما فيه من رؤى ودلالات -رغم ما يكتنف شعره من غموض وصعوبة ألفاظ- وذلك من خلال دراسة الصورة في شعره.

وتكوّنت الدراسة من تمهيد عن مفهوم الصورة وثلاثة أبواب تتعلق في موضوعات الصورة ودلالتها وتشكيلها في شعر الشمّاخ، وتحليل أنموذج من شعره.

أمّا بالنسبة لمفهوم الصورة فقد تأثّر مفهوم الصورة عند النقّاد العرب القُدامى بمعركة النقّاد والبلاغيّين العرب في الفصل بين اللفظ والمعنى فجاءت أقوال الجاحظ وقدامة بن جعفر في إطار تفضيلهما اللفظ على المعنى. ويعتبر عبدالقاهر الجرجاني أول من أعطى الصورة دلالة اصطلاحيّة وهي تعني لديه الفروق المميّزة بين معنى ومعنى، وتوالت بعد عبدالقاهر محاولات النقّاد كما توالت الدراسات الشعرية المستقلّة عن الصورة في -العصر الحديث- حيث جاءت في أغلبها قاصرة عن تحديد مفهوم محدّد للصورة مما أوقع بعض الدراسات في الغموض والتناقض والتكرار. واعتمد غالبيتهم على معطيات النقد الأوروبي وحاولوا تطبيقها رغم خصوصيتها على دراسة أدبنا العربي، ولكن هذه الدراسات الحديثة رغم ما يعتورها من نقص في بعض الجوانب الفنيّة، قد أعطت أبعاداً جديدة للصورة وأبانت عن جوانب جماليّة في دراستها ودراسة الشعر من خلالها كما أبانت عن معاني أعمق وأبعد دلالة.

ولا بُدَّ عند دراسة الصورة لشعر شاعر من الشعراء من استقصاء موضوعات الصورة في شعره فالمادة الأولى التي يتكوّن منها أي عمل فنّي تنتمي إلى العالم المشترك أكثر ممّا تنتمي إلى الذات الفرديّة، والإنسان والمجتمع والكائنات الحيّة والطبيعة من المواد المشتركة بين الفنون حيث تتقاسمها جميع الفنون في كل العصور -وهذا ما تمّ بحثه في الباب الأول من هذه الدراسة-.

والمرأة في شعر الشمّاخ من أكثر الناس استئثاراً بصوره، فقد صوّرها الشمّاخ معشوقة وزوجة وأسهب في وصف جمالها وعفّتها وصدودها عنه، كما جاءت صورة الصيّاد في شعر الشمّاخ استكمالاً لمستلزمات صورة الصيد في شعره فوصف

الخاتمة :

لقد حاولت في هذه الدراسة أن أستجلي شعر الشمّاخ وما فيه من رؤى ودلالات -رغم ما يكتنف شعره من غموضٍ وصعوبة ألفاظ- وذلك من خلال دراسة الصورة في شعره.

وتكوّنت الدراسة من تمهيد عن مفهوم الصورة وثلاثة أبواب تتعلق في موضوعات الصورة ودلالتها وتشكيلها في شعر الشمّاخ، وتحليل أنموذج من شعره.

أمّا بالنسبة لمفهوم الصورة فقد تأثّر مفهوم الصورة عند النقّاد العرب القُدامى بمعركة النقّاد والبلاغيّين العرب في الفصل بين اللفظ والمعنى فجاءت أقوال الجاحظ وقدامة بن جعفر في إطار تفضيلهما اللفظ على المعنى. ويعتبر عبدالقاهر الجرجاني أول من أعطى الصورة دلالة اصطلاحيّة وهي تعني لديه الفروق المميّزة بين معنى ومعنى، وتوالت بعد عبدالقاهر محاولات النقّاد كما توالت الدراسات الشعرية المستقلّة عن الصورة في -العصر الحديث- حيث جاءت في أغلبها قاصرة عن تحديد مفهوم محدّد للصورة مما أوقع بعض الدراسات في الغموض والتناقض والتكرار. واعتمد غالبيتهم على معطيات النقد الأوروبي وحاولوا تطبيقها رغم خصوصيتها على دراسة أدبنا العربي، ولكن هذه الدراسات الحديثة رغم ما يعتورها من نقص في بعض الجوانب الفنيّة، قد أعطت أبعاداً جديدة للصورة وأبانت عن جوانب جماليّة في دراستها ودراسة الشعر من خلالها كما أبانت عن معاني أعمق وأبعد دلالة.

ولا بُدَّ عند دراسة الصورة لشعر شاعر من الشعراء من استقصاء موضوعات الصورة في شعره فالمادة الأولى التي يتكوّن منها أي عمل فنّي تنتمي إلى العالم المشترك أكثر ممّا تنتمي إلى الذات الفرديّة، والإنسان والمجتمع والكائنات الحيّة والطبيعة من المواد المشتركة بين الفنون حيث تتقاسمها جميع الفنون في كل العصور -وهذا ما تمّ بحثه في الباب الأول من هذه الدراسة-.

والمرأة في شعر الشمّاخ من أكثر الناس استئثاراً بصوره، فقد صوّرها الشمّاخ معشوقة وزوجة وأسهب في وصف جمالها وعفّتها وصدودها عنه، كما جاءت صورة الصيّاد في شعر الشمّاخ استكمالاً لمستلزمات صورة الصيد في شعره فوصف

لباسه واستعداده وأسلحته وحاجته للصيد.

أمّا علاقة الشاعر بالآخرين فقد كان شعر الشمّاخ خير مدافع عن التهمة التي وصفه بها أبو فرج الأصفهاني حيث قال: «كان الشمّاخ يهجو قومه ويهجو ضيفه ويمنّ عليه بقراه»، وقد أبانت صوره الشعرية مع خصومه ووفائه لأصدقائه واعتزازه بعشيرته ونفسه، ما نفى عنه هذه التهمة.

أمّا صورة الحيوان في شعره، فقد جاء أكثر شعر الشمّاخ وصفاً لحياة الحيوان وتصويراً لنشاطه وحركاته؛ فالشمّاخ ابن البادية التي اعتمدت الحيوان أساساً في حياتها ومعيشتها وترحالها وصيدها، فأجاد في تصوير الناقة وأسبغ عليها من الصفات والصور ما جعلنا نحسّ أنها ناقة اسطوريّة لا تخضع للضعف والوهن، وتتحمل من صنوف العذاب أثناء ترحالها ما يجعلها المعادل الموضوعي لنفسيّة الشاعر وصبره على مصاعب الحياة.

كما أجاد وأبدع في تصوير الحمار الوحشي وقدرته على حماية قطيعه والسير به ليلاً للمورد الآمن، مجتازاً مجموعة الصائدين المهرة، وقد أعجبته حياة الحمار الوحشي وحكمته وتنقله مع الأتن إلى حيث المرعى الخصب والمورد الآمن، فأسبغ عليه كثيراً من الصفات الإنسانية، ومن الحيوانات التي صوّرها الشاعر، الظبية والبقر الوحشي والذئب والثعلب، ومن الطيور القطا والعقاب والغراب، ومن الزواحف الأفعى. وهو في جميع صوره يشابه بين صفاتها وصفات المشبّه.

ومن موضوعات صوره النباتات حيث استخدام أسماء وصفات بعض النباتات في صوره المختلفة للمرأة والناقة والحمار الوحشي والبقر والوحشي كالنخيل والآراك والاقحوان والأرطى والسدر.

أمّا صورة المجتمع والحضارة في شعر الشمّاخ فتبدو من خلال تفاعله مع بيئته ومجتمعه وما يشاهده من معاملات وأفعال لأنماط مختلفة من الناس بحيث تصبح هذه المشاهدات المادة الأولى التي يعيد تنظيمها من خلال تفاعلها مع ذاته بالاضافة إلى بعض المفاهيم الإجتماعيّة التي سادت مجتمعه وحياة الترحال التي يعيشها مجتمعه البدوي وقد استطاعت عين الفنان أن ترصد كثيراً من هذه الأمور وإعادة

استخدامها برؤية جديدة من خلال صوره الشعريّة.

وبحثنا في الباب الثاني، دلالة الصورة في شعر الشمّاخ، فكثير من صور الشمّاخ تنقل رؤية الشاعر للحياة ومسائلها، والإنسان ومصيره. فمعظم آراء الشاعر وأفكاره تبدو لنا من خلال صوره لفكرة العمل والأمل حيث يعلي الشمّاخ من جانب الإنسان المهتم بأعماله المشغول بأموره عن الخوض في أمور الآخرين، صاحب العزيمة الماضية والهمّة الشجاعة التي لا تخيفه المصاعب ولا تفت في عضده كثرة المشاكل والهموم.

كما تظهر لنا صوره بعض المفاهيم والمعتقدات التي كانت سائدة في عصره كالاعتقاد بالجن، والتشاؤم والربط بين ظواهر الطبيعة ومجريات الحياة. كما برز مفهوم الاعتزاز بالقبيلة والإعلاء من شأنها والتعصّب لها، على الرغم من أن الشمّاخ قد عاش جزءاً كبيراً من حياته في العصر الإسلامي.

ومن دلالات الصورة والأفكار في شعر الشمّاخ صور الحياة والموت وصور الوفاء والحب وصور الخير والشر، حيث يؤكّد الشمّاخ في صوره على معاني الحياة وقيمها والانتصار لها في مواجهة أشكال الموت وألوانه المختلفة، فكثيراً ما تنتهي رحلات الشمّاخ ورحلات حماره الوحشي بانتصار الحياة وتجدّد مصادرها، وأعلى من شأن أفعال الخير وقيم الوفاء والحب في الحياة.

أما دلالة الصورة وعلاقات الزمان والمكان، فقد حاول الشمّاخ أن يوظّف كثيراً من معاني الزمن وتحوّلاته وسماته في صوره الشعريّة لتكون جسراً ينقل من خلالها همومه وأحاسيسه وتجاربه، كما صوّر الشمّاخ قوة الزمن الفاعلة والمؤثّرة فيما حولها حيث تبدّت في الآثار المدمّرة وتبدّل الأحوال وتشتّت الجموع.

أمّا المكان فقد أسقط الشمّاخ عليه بعض مشاعره وأحاسيسه مما أعطى لصورة المكان في شعره دلالات مختلفة فالأطلال شكلٌ من أشكال المكان وهو المرآة العاكسة لأثر الزمان على الطبيعة والحياة والموقع المرشّح لاستنكناه حقيقة الموت والحياة.

وقد برز في شعر الشمّاخ اهتمامه بالمكان العالي ورجّحنا إرتباطه بنفسيّة الشاعر التي تسعى إلى السموّ والتعالي في كل شيء ولعلّ ذلك يعطي دلالة على لقبه

الذي اشتهر به.

ومن دلالات الصورة في شعر الشمّاخ الصورة الرامزة، حيث تتبعت الصورة المتكرّرة في شعره وربطت بينها وبين الرمز الذي هو شكل من أشكال الصورة المتكرّرة بحيث شكّلت مدخلاً رمزياً لرؤية الشاعر المطلقة للحياة، ولو تتبعنا صورة الطلل في شعره لوجدنا أن بين ركام هذه الأطلال تنبعث حياة جديدة واعدة رغم ما يكتنفها من عوامل الدمار والفناء والحزن.

أمّا صورة الرحلة والظعائن وما فيها من جمال ورقّة فيرمز الشاعرمن خلالها الى التنفيس عن همومه وآلامه التي لا يريد أن يصرّح بها وما الظعائن إلاّ رحيلٌ نحو المجهول.

أمّا الرحلة وما فيها من معاناة وصعوبات كثيرة فما هي إلاّ تعبير عن مواقف الشاعر من الحياة وصدى لمشكلات كبرى في حياته.

أمّا الناقة فهي رمز للأمومة وما قدرتها على التحمّل إلاّ وفاء لما تحمله على ظهرها كما تصبر المرأة على حملها لجنينها رغم ما تعانيه من آلام.

أمّا صورة الحمار الوحشي وأُتنه فهي وسيلة يسقط الشاعر من خلالها على ما في نفسه من حزن لتشتّت القبائل واقتتالها وبحثها الدائم عن الماء، وما حاجة الأُتن إلى مثل هذا الحمار الوحشي القادر على قيادتها وتحقيق أمانيها إلاّ تعبير عن حاجة مجتمع الشاعر إلى القيادة القادرة على تحقيق الأمن والاستقرار في مجتمعه البدوي.

أمّا القوس فهي رمز للحياة والموت بما تحمله من سعادة في جانب وحزن في جانب آخر، وهي أشبه بطرفي السهام التي تنطلق منها.

وفي الباب الثالث والأخير، حاولت استجلاء تشكيل الصورة في شعر الشمّاخ. فقد بدأت بالصورة وأشكال البلاغة في شعر الشمّاخ واستقصيت فيه صور التشبيه المختلفة والكناية والاستعارة، ورأيت أن الشاعر بَنى صوره البلاغيّة هذه لتكون جزءاً من نسيج الصورة العامة في شعره منسجمة معها ومتناغمة مع سياقها.

وفي الفصل الثاني من هذا الباب تتبّعت بعض النماذج الشعريّة التي تؤكّد أن

دراسة الصورة المفردة تنبع من كونها تعبيراً عن المعاني النفسيّة للتجربة الشعرية وأن الشاعر يختار ما يلائمه من الصور التي يسبغ عليها أحاسيسه وانفعالاته المختلفة، فتظهر لنا علاقات شعرية متوافقة حيناً ومتضادة حيناً آخر، ومختلفة أحياناً أخرى، كما تمّ في هذا الفصل دراسة أساليب بناء الصورة المفردة في شعر الشمّاخ.

وفي الفصل الثالث والأخير من هذا الباب، تمّ الربط بين الصورة والايقاع، حيث أوضحت أهميّة الموسيقا الداخليّة والخارجية في القصيدة وأثرها في إغناء الصورة الشعرية لعناصر الجمال المختلفة، فالصورة بدون موسيقا ولغة تخدم السياق لا تعني شيئاً، ولذا فإنّ الايقاع عاملٌ مهمٌ من عوامل بعث الصورة وتجميلها وهو ليس مجرد زينة تكسو القصيدة فتمنحها بهاء فحسب وإنّما هي الوسيلة التي يمكن للكلمات من أن يؤثر بعضها في بعضها الآخر على أكثر نطاق ممكن.

وأخيراً فقد عقدت دراسة تحليلية لقصيدة نموذجية من قصائد الشاعر أبرزت فيها قيمة دراسة الصورة في فهم الشعر واستيعاب أبعاده ودلالاته.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين،،،،

Abstract

The study falls into an introduction suggesting the concept of the image and the methods of studying this image, three parts and practical analysis of Al-Shamakh's poetic model.

The intrduction tackles the concept of the image as embraced by old Arab critics who are influenced by the questions of verbal reality and meaning. As for modern critical studies, they have been influenced by the conclusions of European criticism, a thing which has contributed to some senses of ambiguities, contradictions and repetitions . .

The first part comprises of three chapters dealing with the themes of the image in Al-Shamakh's poetry such as those relating to man, animal and plant. Al-Shamakh has been able to re-employ these themes in building up the artistic image.

The second part relates to the meaning of the image in Al-Shamakh's poetry in connection with good and evil, life and death, work and hope etc. The part also tackles the image as related to time and place. It also illustrates the concept of the symbolic image.

The third part suggests the shaping of the image in Al-Shamakh's poetry .The part concentrates on the image and Rhetorics, the single image and its relationship with the poet himself and, the image and Rhythm.

The last step in this study is an analysis of a poem as a model clarifying the use of the image in studying Al-Shamakh's poetry as a whole.

المصادر والمراجع :

أ- المصادر :

١- ابن الأثير ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد ابن الأثير (٦٣٧هـ)
المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر
تحقيق محمد محي الدين بن عبدالحميد، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة.

٢- الأصفهاني أبو فرج الأصفهاني (٣٥٦هـ)،
الأغاني
دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

٣- الأعشى الأعشى أبو بصير ميمون بن قيس بن جندل الأعشى (٧هـ)
ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد حسين، المطبعة النموذجية، ١٩٥٠ ، وطبعة: بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧.

٤- البكري أبو عبيدالله عبدالله بن عبدالعزيز البكري (٤٨٧هـ)
سمط اللآلىء
تحقيق عبد العزيز الميمني
لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦.

٥- البغدادي عبدالقادر بن عمر البغدادي (١٠٩٣هـ)
(١) خزانة الأدب
تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون
مكتبة الخانجي، القاهرة.
(٢) شرح شواهد الشافية
تحقيق الزفزان وآخران
مطبعة حجازي، ١٣٥٨هـ.

٦- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)

الحيوان
تحقيق عبد السلام هارون
المجمع العلمي العربي الإسلامي
بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩م.

٧- الجرجاني أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني (٤٧١هـ)
(١) دلائل الاعجاز
مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩م.
(٢) أسرار البلاغة
شرح وتعليق وتحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، عبدالعزيز الشرفا
دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

٨- الجواليقي أبو منصور موهوب بن أحمد الجواليقي (٥٤٠هـ)
شرح أدب الكاتب
تحقيق مصطفى صادق الرافعي
القاهرة، مكتبة القدسي، ١٣٥٠هـ

٩- الجمحي محمد بن سلام الجمحي (٢٣١هـ)
طبقات فحول الشعراء
تحقيق محمود محمد شاكر
دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢؛
وطبعة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، اعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي.

١٠- ابن خلكان أبو العباس شمس الدين أحمد بن خلكان (٦٨١هـ)
وفيات الأعيان
تحقيق د. إحسان عبّاس
طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.

١١- ابن دريد أبو محمد بن الحسن بن دريد (٣٢٠هـ)
جمهرة اللغة
مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد، الطبعة الأولى، ١٣٥٤هـ

١٢- ابن سيدة أبو الحسن علي بن اسماعيل المعروف بابن سيدة (٤٥٨هـ)
(١) المخصص
الطبعة الأولى، بولاق، ١٣١٦-١٣٢١هـ
(٢) المحكم
مطبعة الحلبي، ١٩٥٨.

١٣- السيوطي جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (٩١١هـ)
شرح شواهد المغني
البهية، ١٣٢٢هـ

١٤- ابن الشجري هبة الله علي بن حمزة (٥٤٢هـ)
حماسة ابن الشجري
حيدر أباد، ١٣٤٥هـ

١٥- الشمّاخ الشمّاخ: معقل بن ضرار الذبياني (٣٠هـ)
ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني
تحقيق صلاح الدين الهادي
دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.

١٦- الشنفرى	الشنفرى
لاميّة العرب
دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٥م.

١٧- إبن طباطبا	محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي
عيار الشعر
تحقيق عباس عبد الساتر
بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

١٨- العسكري	أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهيل العسكري (٣٩٥هـ)
الصناعتين
تحقيق علي محمد البجاوي
ومحمد أبو الفضل إبراهيم
مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧١م.

١٩- أبو العلاء المعري	أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان (ت٤٤٩هـ)
رسائل أبي العلاء المعرّي
شرح وتحقيق عبدالكريم خليفة
منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والتأليف، عمان، ١٩٧٩م.

٢٠- إبن قتيبة	أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت٢٧٦هـ)
الشعر والشعراء
تحقيق مصطفى السقا
طبعة المعاهد، ١٩٣٢م.

٢١- قدامة بن جعفر	أبو الفرج قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)
نقد الشعر
تحقيق كمال الدين مصطفى

مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٢- القرطاجني	أبو الحسن حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)
منهاج البلغاء وسراج الأدباء
تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة
دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

٢٣- القرشي	أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي (من القرن الرابع)
جمهرة أشعار العرب
دار صادر، بيروت، (د.ت).

٢٤- القيرواني	إبن رشيق القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق (٤٥٦هـ)
العمدة في محاسن الشعر
تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد
الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.

٢٥- المتنبي	ديوان أبي الطيب المتنبي (٣٥٤هـ)
شرح العكبري، ضبطه وصحّحه مصطفى السقا ورفاقه
دار المعرفة، بيروت؛
وطبعة المطبعة النموذجية، مصر ١٩٥٠
شرح وتعليق محمد حسين.

٢٦- المرزباني	أبو عبيدالله محمد بن عمران المرزباني (ت٣٨٤هـ)
الموشّح
تحقيق علي محمد البجاوي
دار النهضة، مصر، ١٩٦٥م.

٢٧- المرزوقي	أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت٤٢١هـ)
شرح ديوان الحماسة

نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢٨- مسلم | مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت٢٦١هـ)
صحيح مسلم
شرح النووي
دار أحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

٢٩- ابن منظور | إبن منظور جمال الدين أبو الفضل (ت.٦٣٠هـ)
لسان العرب المحيط
اعداد وتصنيف يوسف خياط، نديم مرعشلي
دار لسان العرب، بيروت، (د.ت).

٣٠- الهمداني | أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني
صفة جزيرة العرب
تحقيق محمد بن علي الأكوع
مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م.

ب- <u>المراجع العربية والمترجمة</u> :

٣١- إبراهيم أنيس | د. إبراهيم أنيس
موسيقى الشعر
مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥م.

٣٢- إحسان عبّاس | د. إحسان عبّاس
فن الشعر
دار الثقافة ، بيروت، الطبعة الثالثة (د.ت)

والطبعة الثامنة، بيروت.
٣٣- أحمد علي دهمان
د. أحمد علي دهمان
الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني
دمشق، دار طلاس، ١٩٨٩م.
٣٤- أحمد مطلوب
د. أحمد مطلوب
الصورة في شعر الأخطل
دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥م.
٣٥- أنور أبو سويلم
د. أنور أبو سويلم
الإبل في الشعر الجاهلي
الرياض، دار العلوم، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
٣٦- إنكلين ر. روجرز
إنكلين ر. روجرز
الشعر والرسم
ترجمة مي مظفر
دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.
٣٧- تامر سلوم
د. تامر سلوم
نظرية اللغة والجمال في النقد العربي
دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
٣٨- جابر أحمد عصفور
د. جابر أحمد عصفور
(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب
دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م؛
(٢) مفهوم الشعر
دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.

٣٩- رجاء عيد — د. رجاء عيد
دراسة في لغة الشعر
مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٧٩م.

٤٠- ريتا عوض — د. ريتا عوض
بنية القصيدة الجاهلية
دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٤١- ريتشاردز — أ. أ. ريتشاردز
مبادىء النقد الأدبي
ترجمة مصطفى بدوي
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

٤٢- رينيه ويليك — رينيه ويليك، أوستن وارين
نظرية الأدب
ترجمة محي الدين صبحي
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥م.

٤٣- زكي مبارك — د. زكي مبارك
الموازنة بين الشعراء
دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٦٨م.

٤٤- سي. دي لويس — سي. دي لويس
الصورة الشعرية
ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم
دار الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

٤٥- سيمون عسّاف سيمون عسّاف ساسين
الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نوّاس
المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

٤٦- شوقي ضيف د. شوقي ضيف
الفن ومذاهبه في الشعر العربي
دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، ١٩٦٠م.

٤٧- صالح أبو أصبع د. صالح أبو أصبع
الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.

٤٨- صبحي البستاني د. صبحي البستاني
الصورة الشعرية في الكتابة والفن
دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

٤٩- صلاح الدين الهادي د. صلاح الدين الهادي
الشمّاخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره
دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.

٥٠- صلاح فضل د. صلاح فضل
(١) نظرية البنائيّة في النقد الأدبي
مطبعة الأمانة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.
(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد ١٦٤، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٩٢م.

٥١- عباس محمود العقاد عباس محمود العقاد، وإبراهيم المازني
الديوان
القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٣م.

٥٢- عباس مصطفى — د. عباس مصطفى الصالحي
الصيد والطرد في الشعر العربي
بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

٥٣- عبد الاله الصائغ — د. عبد الاله الصائغ
الصورة الفنية معياراً نقدياً
دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٥٤- عبد الحميد حمام — د. عبد الحميد حمام
معارضة العروض
منشورات وزارة الثقافة، عمّان، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

٥٥- عبد الرحمن بدوي — د. عبد الرحمن بدوي
في الشعر الأوروبي المعاصر
مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٥م.

٥٦- عبد الفتاح نافع — د. عبد الفتاح نافع
الصورة في شعر بشّار بن برد
دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م.

٥٧- عبد القادر الرباعي — د. عبد القادر الرباعي
(١) الصورة الفنيّة في شعر أبي تمّام
جامعة اليرموك، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
(٢) الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى
دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤م.
(٣) الصورة الفنيّة في النقد الشعري
دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

٥٨- عبد القادر القط — د. عبد القادر القط

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر
مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٥٩- عبد الله الطيّب — د. عبد الله الطيّب
المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الخرطوم، الدار السودانية، ١٩٧٠م.

٦٠- عدنان حسين قاسم — د. عدنان حسين قاسم
التصوير الشعري
المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان، ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

٦١- عز الدين إسماعيل — د. عز الدين إسماعيل
(١) الأسس الجمالية في النقد العربي
دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م.
(٢) التفسير النفسي للأدب
مطبوعات دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.
(٣) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية
دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م.

٦٢- علي البطل — د. علي البطل
الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري
دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٦٣- غالي شكري — د. غالي شكري
شعرنا الحديث إلى أين ؟
دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨م.

٦٤- أبو القاسم محمد بدري أبو القاسم محمد بدري
الشاعران المتشابهان
دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م.

٦٥- كامل حسن البصير د. كامل حسن البصير
بناء الصورة الفنية في البيان العربي
مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.

٦٦- كمال أبو ديب د. كمال أبو ديب
(١) جدلية الخفاء والتجلي
دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.
(٢) في البنية الايقاعية للشعر العربي
دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

٦٧- ماهر مهدي هلال د. ماهر مهدي هلال
جرس الألفاظ ودلالتها
دار الحرية للطباعة، بيروت، ١٩٦١م.

٦٨- مصطفى سويف د. مصطفى سويف
الأسس النفسية للإبداع الفنّي
دار المعارف بمصر، ١٩٥١م.

٦٩- مصطفى ناصف د. مصطفى ناصف
(١) الصورة الأدبية
دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٨م.
(٢) قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

٧٠- محمد أبو موسى د. محمد أبو موسى

(١) القوس العذراء وقراءة التراث

دار غريب للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

(٢) التصوير البياني

منشورات جامعة قاريونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٧١- محمد حسن عبدالله د. محمد حسن عبدالله

الصورة والبناء الشعري

دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

٧٢- محمد زكي العشماوي د. محمد زكي العشماوي

قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث

دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

٧٣- محمد مندور د. محمد مندور

فن الشعر

القاهرة، (د.ت).

٧٤- محمود محمد شاكر محمود محمد شاكر

القوس العذراء

مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، ١٣٩٢م.

٧٥- مرشد الزبيدي د. مرشد الزبيدي

بناء القصيدة الفنّي في النقد العربي القديم والمعاصر

وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٤م.

٧٦- نصرت عبد الرحمن د. نصرت عبد الرحمن

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي

مطبوعات مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م.

٧٧- هاشم ياغي د. هاشم ياغي

معاناة ومعايير من جمال
دار الفجر، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٧٨- الوالي محمد — الوالي محمد
الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي
الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٧٩- وهب روميّة — د. وهب روميّة
الرحلة في القصيدة الجاهلية
مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.

٨٠- اليزابيث درو — اليزابيث درو
الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه ؟
ترجمة مصطفى بدوي
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

٨١- يوسف خليف — د. يوسف خليف
ذو الرمّة، شاعر الحب والصحراء
دار غريب للطباعة، القاهرة

جـ- <u>الرسائل الجامعية دكتوراه وماجستير (غير مطبوعة)</u> :

١- أحمد خليل ، الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية والإسلام، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٨٩م.

٢- الأمين محمد الصغير، رؤية الشاعر الجاهلي للحياة من خلال رمز الطلل، رسالة ماجستير، الجزائر، ١٩٨٤م.

٣- عبدالله عسّاف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٨٨م.

٤- فايز القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة

اليرموك، ١٩٨٤م.

٥- محمود أحمد الحلحولي، الدهر في الشعر الجاهلي والإسلامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٠م.

٦- مرشد أحمد، جماليّات المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٩٢م.

د- **المجلات** :

١- أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، الكويت، ١٩٨٥م.

٢- عبد القادر الرباعي: مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد السادس، المجلد الثاني، ١٩٨٢م.

٣- عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة السورية، العدد ٢٠٤، دمشق، ١٩٧٩م.

٤- عبد القادر الرباعي: تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، فبراير ١٩٨٤م.

٥- عدنان بن ذريل، في المصطلح الفلسفي -الزمان والمكان، مجلة المعرفة السورية، السنة الثالثة والثلاثون، العدد ٣٦٨، أيار ١٩٩٤م.

٦- غسان عبد الخالق، جدلية الوعي والتجاوز، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٢٢ لسنة ١٩٩٠م.